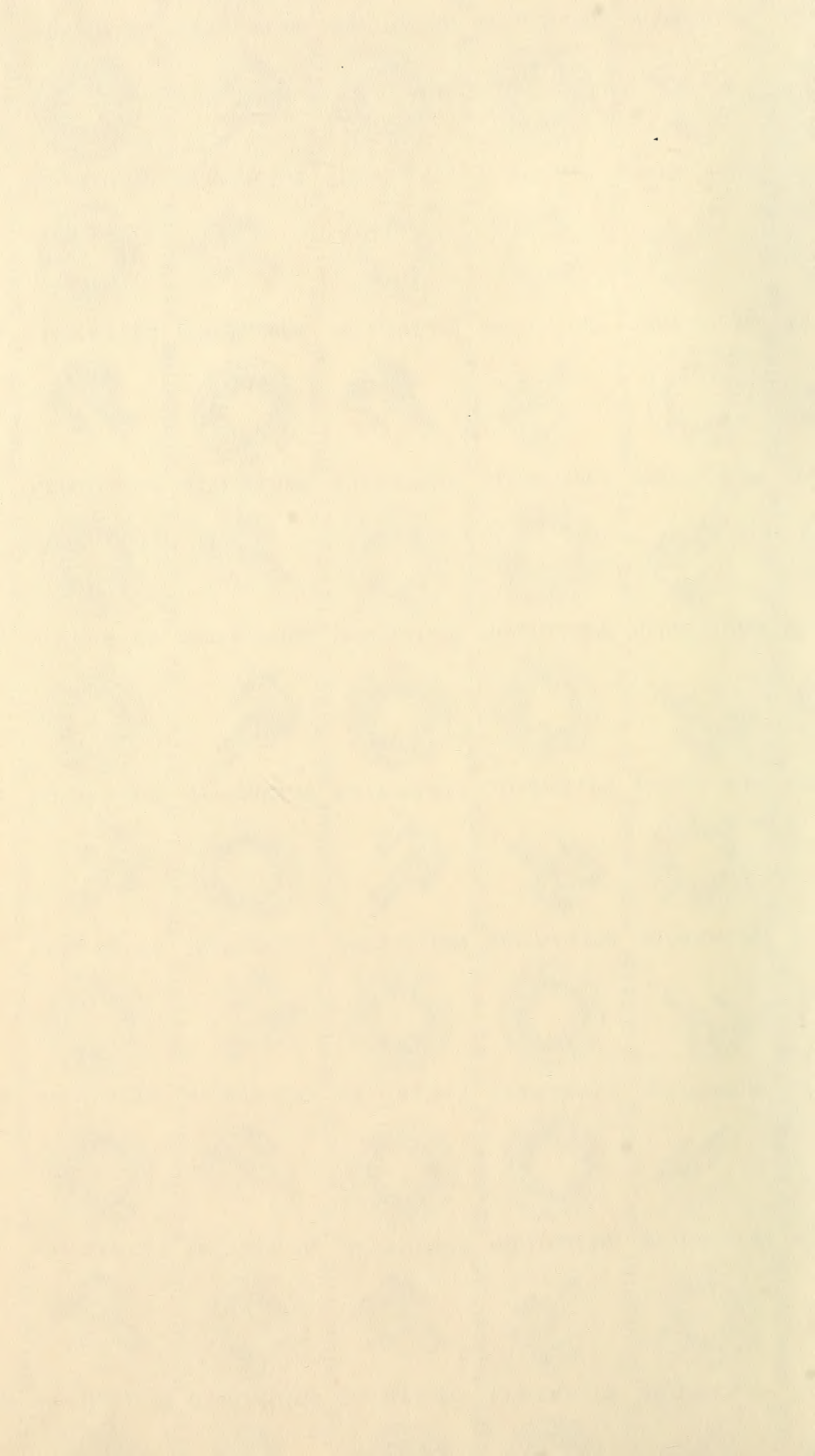
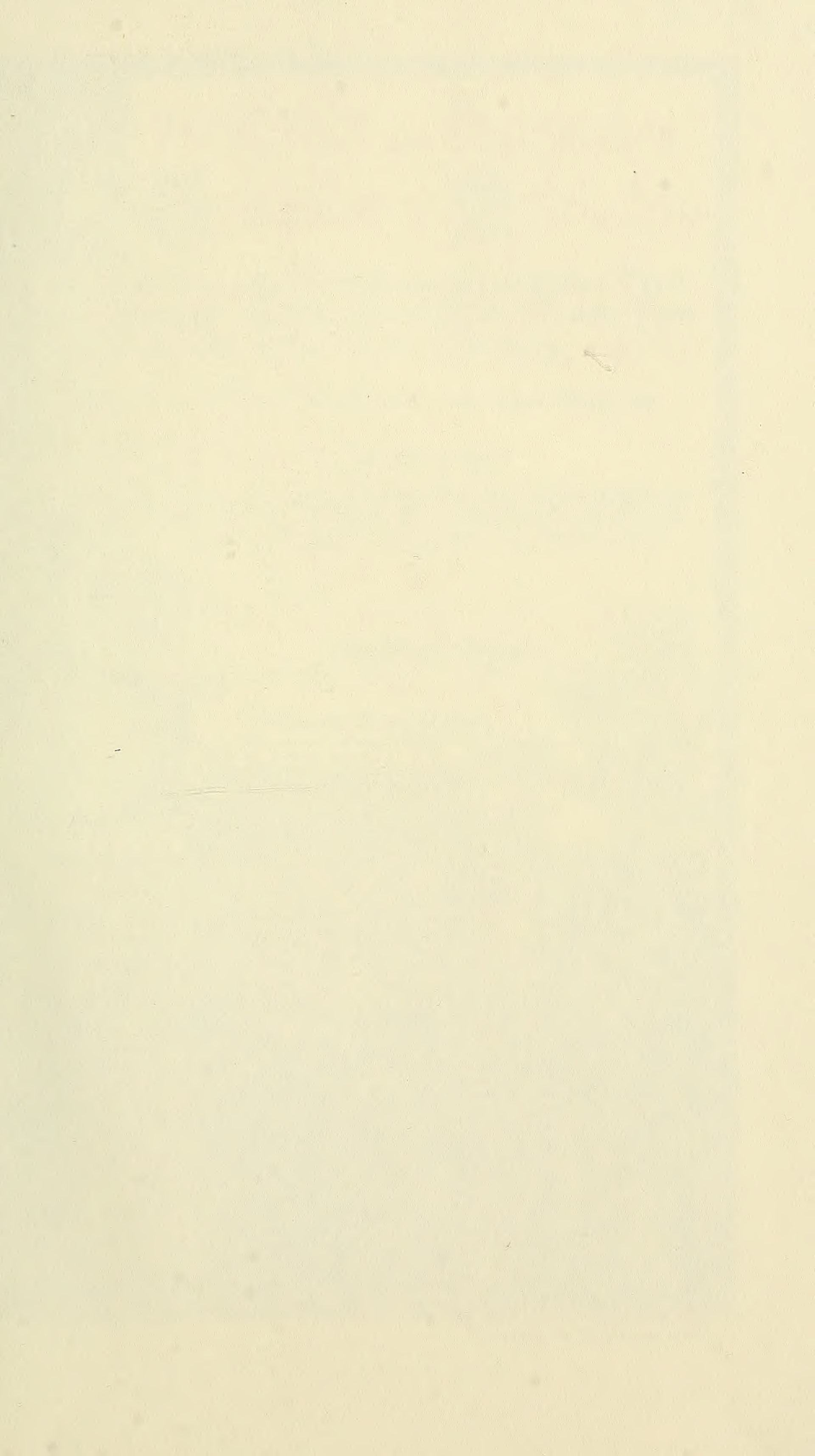
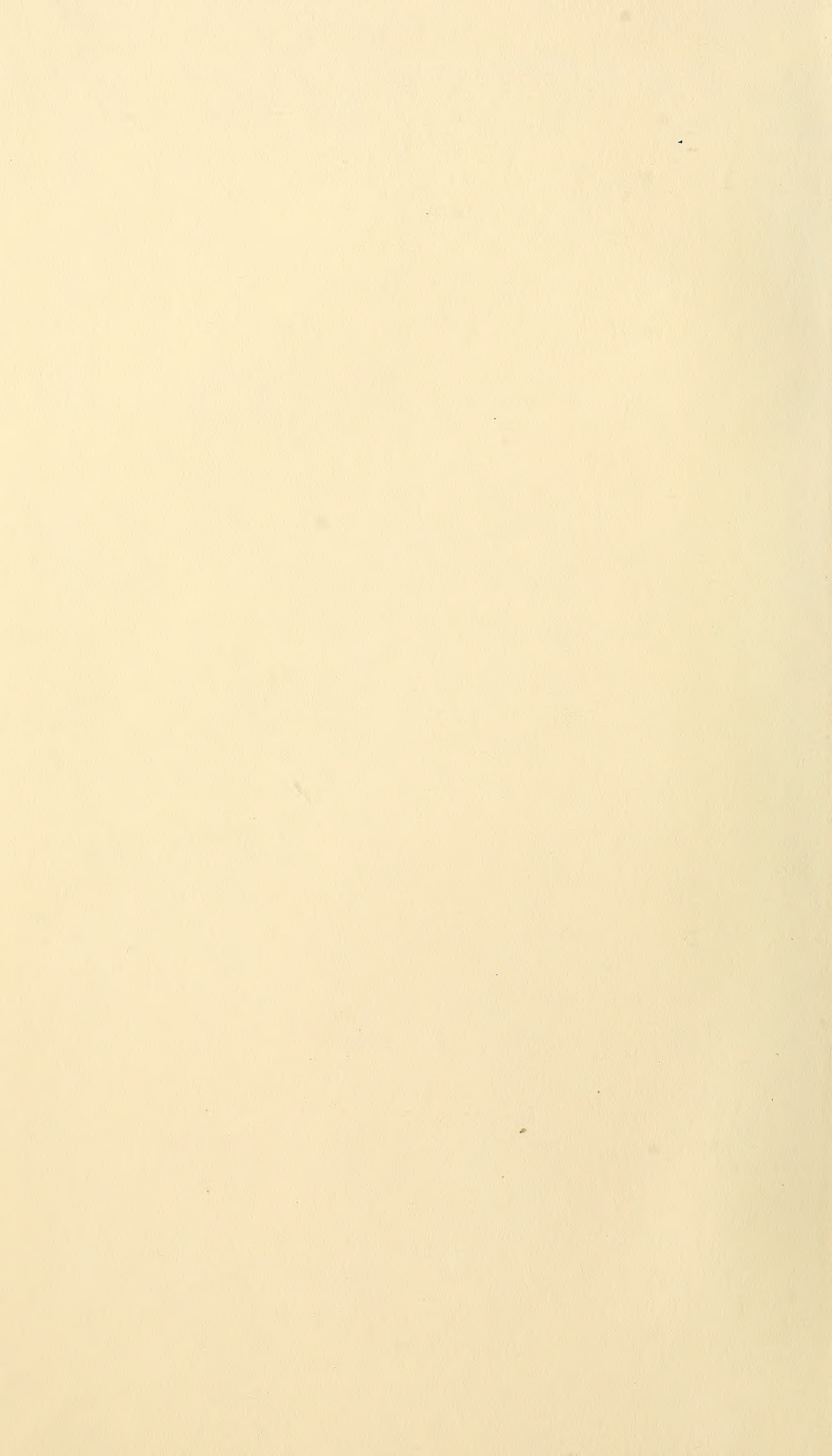



LIBRARIES SMITHSONIAN INSTITUTION


SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES








Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters
oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Farbe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung,
nachgewiesen und durch 120 Abbildungen in Farbendruck erläutert von
Dr. Fr. Bock, Curatgeistlichen,
Conservator des Erzbischöflichen Museums, corresp. Mitglied der Commission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler, Mitglied des Gelehrten Ausschusses des germanischen Museums.
Zwei Bände.
Mit einem Vorworte v. Dr. Georg Müller, Bischof von Münster.
Bonn MDCCCLIX
Verlag von Henry & Cohen.
Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn.





Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn.

GESCHICHTE

der

liturgischen Gewänder des Mittelalters

oder

Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente

in Rücksicht auf Stoff, Gewebe,
Farbe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung
nachgewiesen

und

durch zahlreiche Abbildungen erläutert

von

Dr. FR. BOCK,

Conservator des Erzbischöflichen Museums,
corresp. Mitglied der Königl. Commission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler, des Gelehrten-Ausschusses des german. Museums Mitglied, Ehren-Mitglied des Diöcesan-Kunst-Vereins zu Paderborn, des historisch-archäologischen Vereins zu Trier und des histor. Vereins für Steiermark corresp. Mitglied.

Mit einem Vorworte

von

Dr. Georg Müller,

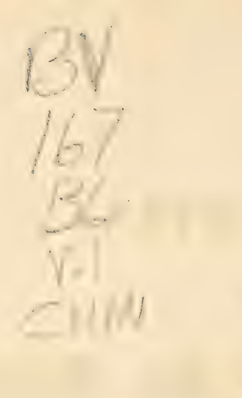
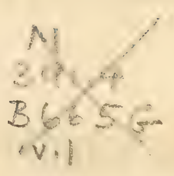
Bischof von Münster.

ERSTER BAND.

Bonn,

Verlag von Henry & Cohen.

MDCCCLIX.

IMPRIMATUR.

Coloniæ, 7. Julii 1859.

VIC. ARCH. IN SPIR. GEN.
Dr. BAUDRI,
EPISC. ARETH. I. P.
DEC. ECCL. METR.
ET PRÆL. DOM. PONT. SOL. ASS.

Druck von J. P. Bachem in Köln.

SEINER HOHEIT

dem Fürsten

Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen

dem Kenner und eifrigen Förderer christlicher Kunst

seinem grossmüthigen Protector

in dankbarster Anerkennung

der Verfasser.



Durchlauchtiger Fürst!

Gnädigster Fürst und Herr!

Die Kunst hat sich da am herrlichsten entfaltet, wo hochsinnige Fürsten dieselbe in Schutz und Pflege nahmen.

Sprechende Zeugen des Kunstsinnes und der Opferwilligkeit der Fürsten deutscher Nation sind jene prachtvollen Kunstdenkmäler, die wir nicht ohne Hochgefühl die deutschen nennen.

Unter den vielen Vorzügen, die, hellglänzenden Perlen gleich, die Krone des erlauchten Hauses Hohenzollern schmücken, nimmt jene angestammte Vorliebe für Kunst und Wissen eine hervorragende Stelle ein. Auch heute, wo die Kunst nach den Verirrungen der letzten Jahrhunderte sich zu neuem freudigen Schaffen wieder lebenskräftig ermannt hat, ist es

ein Hohenzoller, der das Banner der Kunst hoch emporhält. Sr. Majestät Friedrich Wilhelm IV. war es vorbehalten, den Ausbau jenes Riesendomes zu Köln seiner Vollendung entgegen zu führen, der als Canon der christlichen Kunst von den Völkern des Abendlandes bewundert wird. Auch die übrigen hervorragendern Denkmäler des Landes haben dem gereiften Kunstsinne unseres erhabenen Königs Erhaltung und Wiederherstellung zu danken.

Ew. Fürstliche Hoheit sind in der Pflege der Kunst dem Vorgange des Königlichen Chefs Ihres Hauses gefolgt. Zeugen davon sind jene reichhaltigen Sammlungen, die auf Hochderselben Befehl auf dem Schlosse zu Sigmaringen von kundiger Hand angelegt worden sind; Zeugen davon sind ferner jene großmüthigen Unterstützungen, die Ew. Hoheit im Verborgenen vielfach strebsamen Künstlern zur Aufmunterung theilnehmend gespendet haben; Zeugen davon sind endlich jene ehrenvollen Aufträge, die in jüngster

Zeit hervorragenden Meistern in der Sculptur, in der Malerei, der Goldschmiedekunst und Weberei geworden sind.

Was aber jeden Freund der vaterländischen Kunst hoch erfreuen muß, ist der Umstand, daß Ew. Hoheit vornehmlich der Kunstweise des Mittelalters eine besondere Aufmerksamkeit und Zuneigung zugewandt haben. Dieses hohe Interesse Ew. Hoheit, namentlich für die ornamentalen Zweige der mittelalterlichen Kunst, hat auch auf mich anregend und bestimmend gewirkt. Ew. Hoheit waren es nämlich, Hochwelche auf der Ausstellung zu Crefeld den Gedanken in mir anregten, dem begonnenen Studium der Paramentik eine weitere und allseitigere Ausdehnung zu geben. Auf Höchstihre Verwendung hat eine Hohe Staatsregierung theilweise die Mittel für eine größere Studienreise huldvoll bewilligt. Ew. Hoheit haben mir ferner bei dreijährigen Untersuchungen und Nachforschungen eine so großmüthige Beihülfe angedeihen lassen, daß

es mir nicht nur möglich wurde, in Deutschland, Frankreich und Italien die Paramentik und Ornamentik des Mittelalters allseitig erforschen zu können, sondern ich wurde auch durch thatkräftige Unterstützung Ew. Hoheit in den Stand gesetzt, eine Sammlung von mehr als 600 Gewandstücken anzulegen, wodurch sich in Originalien die Geschichte der Weberei und Stickerei zu liturgischen Zwecken vom VIII.—XVI. Jahrhundert nachweisen läßt.

In die Heimath zurückgekehrt, erhielt ich von Ew. Hoheit den ehrenvollen Auftrag, in einem besonderen Werke jene Materialien über liturgische Gewänder zusammen zu tragen, die ich auf ausgedehnten Reisen anzusammeln Gelegenheit hatte. Zu der Ueberzeugung gelangt, daß ein solches Werk ohne artistische Beilagen nicht vollständig seinen Zweck erreichen würde, waren es Ew. Hoheit abermals, die die Mittel für polychromatische Abbildungen gnädigst bewilligten. So ist unter den fortwährenden Ausspicien Ew. Hoheit Idee und Ausführung zu einem

Werke entstanden, das bisheran in der Kunstliteratur noch keine Vertretung gefunden hat.

Bei Veröffentlichung dieser Blätter würde nun der Vorwurf der Undankbarkeit mich unabweislich treffen, wenn ich mich nicht beeilte, meinem großmüthigen Protector das ehrerbietigst zu Füßen zu legen, was ohnehin sein Eigen zu nennen ist.

Geruhen daher Ew. Hoheit diese ehrfurchtsvolle Widmung der Erstlinge meiner Studien über mittelalterliche Ornamentik als schwachen Ausdruck der Anerkennung und des tiefsten Dankes entgegen zu nehmen für die vielen unverdienten Beweise der besondern Huld und des Wohlwollens, womit Ew. Hoheit mich fortwährend überhäuft haben.

Unter der schützenden Aegide Ew. Hoheit wage ich es, Vorliegendes als bescheidenen Beitrag zur Geschichte der liturgischen Gewänder der Oeffentlichkeit mit dem Wunsche zu übergeben: es mögen später kundigere

Nachfolger sich dankbar daran erinnern, daß es ein Hohenzoller war, von dem zuerst die aufmunternde und unterstützende Anregung zur Bebauung eines seither unbeachteten Kunstzweiges ausging.

Cöln, am Tage des h. Alban 1856.

Fr. Bock.

INHALTS-VERZEICHNISS

DES GANZEN WERKES.

CAPITEL I.

CAPITEL II.

CAPITEL III.

CAPITEL IV.

Der bischöfliche Episcopal-Ornat *(episcopalia indumenta)*, nachgewiesen in Hinsicht auf die Zeit seiner Entstehung und mit Bezug auf seine liturgische Bedeutung.

a) Sandalen *(sandalia)*.
b) Schultertuch *(amictus, humerale)*.
c) Albe *(alba, camisia)*.
d) Gürtel *(cingulum, zona)*.
e) Stole *(stola, orarium)*.
f) Manipel *(manipulum, fanon)*.
g) Tunicelle *(tunica, tunicella)*.
h) Dalmatik *(dalmatica)*.
i) Casel *(casula, planeta, penula)*.
k) Miter *(mitra, infula, tiara)*.
l) Handschuhe *(chiroteca)*.
m) Chormantel, Rauchmantel *(cappa, pluviale)*.
n) Der Bischofsstab *(baculus, pedum)*; der Ring *(annulus)*; Kreuz *(pectorale)*.
o) Schoosstuch *(gremiale)*.
p) *Rationale* (ein besonderes Gewand, das früher einzelne Bischöfe anzulegen das Recht hatten).
q) *Pallium* (erzbischöflicher Ornat);
r) *Subcinctorium, orale, tiara* (nur dem Papste zustehende Ornamente).

CAPITEL V.

Der Krönungs-Ornat der deutschen Kaiser *(pontificalia imperialia): Caligae et sandalia — alba — cingulum — stola — tunica — dalmatica — pluviale.*

Die Kaiser-Dalmatik in der St. Peters-Sacristei zu Rom; der noch erhaltene Krönungs-Apparat der deutschen Kaiser in der Schatzkammer zu Wien; die Kaiser-Pluviale (Chorkappe Leo's III.) zu Aachen.

CAPITEL VI.

Die priesterlichen Gewänder, das Diakonen- und Subdiakonen-Gewand und die liturgisch vorgeschriebene Kleidung für die Assistenten und sonstigen Ministranten.

CAPITEL VII.

Die Kelch- und Altarbekleidung und die sonst noch bräuchlichen stofflichen Ornamente der Kirche und des Chors.



Vorwort.

Das von dem Herrn Conservator Dr. Bock begonnene Unternehmen, die Freunde der christlich archäologischen Literatur mit einer Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters zu beschenken, ist in mehrfacher Beziehung so höchst erwünscht und der Reichthum an Belehrung, welcher in dem nun vorliegenden ersten Bande in den verschiedensten Richtungen geboten wird, so bedeutend, dass seine Schrift von selbst die Aufmerksamkeit der Vielen, für welche der Gegenstand, sei es ein wissenschaftliches, sei es ein praktisches, Interesse hat, auf sich ziehen und eine erfolgreiche Einführung in die Lesewelt sich selbst zu verdanken haben wird. Wenn wir dennoch, dem Wunsche des Herrn Verfassers nachgebend, ein Vorwort zu seinem Werke zu sprechen im Begriffe sind, so geschieht dies, weil wir gerne die Gelegenheit wahrnehmen, nicht bloss unsere volle Anerkennung der Verdienstlichkeit dieses Unternehmens auf einem Gebiete, in welches die wissenschaftliche Forschung bislang noch nicht tief eingedrungen ist, auszudrücken, sondern auch insbesondere, so viel an uns liegt, zu erkennen zu geben, wie sehr auch kirchlicher Seits seine Studien und Bestrebungen auf eingehende Würdigung zu rechnen haben. In der That, wenn die Forschungen, deren Resultate in dem Werke des Herrn Dr. Bock niedergelegt

sind, in kulturhistorischer, technologischer und artistischer Beziehung von hohem Interesse sind und eine allgemein wissenschaftliche Bedeutung haben, so nehmen sie nicht minder, ja vorzugsweise, ein ganz besonderes kirchliches Interesse in Anspruch und erscheinen auf dem Kirchengebiete von hervorragender praktischer Bedeutung. Die Kirche bedient sich bei der Feier ihrer hh. Geheimnisse eigener liturgischer Gewänder. Dieser Gebrauch ist uralt. Schon die s. g. Apostolischen Constitutionen — man sehe das achte Buch derselben, welches eine vollständige Liturgie mittheilt — lassen uns den das h. Opfer feiernden Priester in einem Prachtgewande sehen. Woher immer die Form dieser Gewänder ursprünglich entlehnt sein mag: die Kirche knüpfte ihre Gedanken daran, gab ihnen das hieratische Gepräge in bedeutungsvoller Beziehung auf die hh. Mysterien und deren geweihete Vollzieher und kennzeichnete sie so für immer zum heiligen Gebrauche. Die Kirche hat daher ein sehr nahes Interesse an der Art und Weise der Fabrication solcher Gewänder, da einerseits dieselben der Würde, der Erhabenheit und dem überirdischen Charakter der h. Handlung zu entsprechen und anderseits auch jener tiefsinnigen Symbolik zu dienen geeignet sein müssen, welcher die Kirche von jeher in ihrem gottesdienstlichen Leben so viel Raum gewährte, um Allem, bis auf's Kleinste, eine belehrende und erbauende Sprache zu leihen. Stoff, Farbe, Zeichnung und Form sind ihr deshalb in gleicher Weise wichtig und sind Gegenstand ihrer Vorschriften geworden. Wie sehr die Anfertigung der liturgischen Gewänder während des Mittelalters bis zur Zeit der s. g. Renaissance den Anforderungen der Kirche in Beziehung auf Würde und Bedeutsamkeit entsprochen hat, ist Niemanden unbekannt, der seine Aufmerksamkeit auf Bildwerke jenes Zeitalters, an denen kirchliche Gewänder zur Anschauung kommen, gerichtet hat, oder einen Blick in Kirchenschreine jener Zeit thun konnte. Die Vorschriften der Kirche auf diesem Gebiete haben sich seitdem nicht verändert; allein Ursachen, welche ausserhalb der Kirche lagen, haben

die Anfertigung der Stoffe und Gewänder in Hände gebracht, die vielfach von anderen Gedanken und Vorstellungen geführt wurden, als der kirchliche Glaube eingibt. Der Einfluss, den eine dem Christenthum abgewendete und mit besonderem Wohlgefallen auf den Kunstgebilden der vorchristlichen Zeit ruhende Anschauungsweise seit dem 16. Jahrhundert und theilweise noch früher auf die Richtung und Entwickelung der Kunst im Allgemeinen hatte, hat sich auch auf dem Gebiete, welches man die kirchliche P a r a m e n t i k *zu nennen angefangen hat, geltend gemacht und eine Fabrication hervorgerufen, welche mit dem allmäligen Verfall der übrigen Künste gleichen Schritt haltend immer mehr wie von der Bedeutsamkeit, so auch von der Schönheit der mittelalterlichen Fabricate für die Cultuszwecke der Kirche sich entfernte und selbst den klarsten Vorschriften der Kirche in Beziehung auf Material, Farbe, Form u. s. w. nicht mehr Rechnung trug, so dass eine vorschriftsmässige Ausstattung der kirchlichen Rüstkammern wegen Mangels der rechten Fabricate von da an oft genug sehr schwer war. Wie daher Jene, denen es mit einer wahren Restauration der christlichen Kunst nach langer Verirrung Ernst ist, zur Wiedergewinnung der rechten Orientirung auf die Jahrhunderte zurückweisen, in denen die kirchlichen Kunsttraditionen noch in vollem Leben und ungetrübt bestanden und die Aufgaben der christlichen Kunst in christlicher Anschauungsweise, also nach ihrem eigentlichsten, innersten Wesen aufgefasst und ausgeführt wurden, so muss es auch auf dem Gebiete der kirchlichen Paramentik geschehen. Die Erkenntniss des Uebels, welche in Folge gründlicherer Studien, noch mehr aber in Folge des wiedererwachten tieferen religiösen Sinnes, auf andern Gebieten der Kunst bereits eingetreten ist und die Einschlagung besserer Wege herbeigeführt hat, wird auch auf dem Gebiete, wovon hier die Rede ist, die Heilung mit sich führen. Dem Verfasser des besprochenen Werkes wird das Verdienst nicht bestritten werden können, einen sehr werthvollen Beitrag geliefert zu haben, dass ein für den erhabenen und ge-*

heimnissvollen Cultus der Kirche sehr wichtiger Zweig der kirchlichen Kunst eine allgemeinere Wiedergeburt feiern wird. Wie durch die in neuester Zeit nach der Wegnahme moderner Kalktünche in vielen alten Kirchen wieder zu Tage gekommenen Wandmalereien früherer Jahrhunderte manches Blatt der Geschichte der christlichen Kunst beschrieben wird, welches bisher leer geblieben war, so auch hat unser Verfasser durch seine rastlosen Nachforschungen in verschiedenen europäischen Ländern, in denen viele, lange verschlossen gehaltene Schreine sich ihm öffneten, der Geschichte der liturgischen Gewänder neue Blätter hinzugefügt. Wie in jenem Falle der Zuwachs an Erkenntniss nicht ohne heilsame Rückwirckung auf die Praxis der Kunst geblieben ist, so wird dies auch hier der Fall sein, und es werden diese neuen Blätter den Weg in die Manufacturen und, wie wir nicht zweifeln, auch in die Sacristeien finden.

Coesfeld, den 8. Januar 1859.

Dr. Müller,

Bischof von Münster.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Capitel I.

Geschichtlicher Entwickelungsgang der Seiden- und Sammet-Fabrication, besonders zu kirchlichen Zwecken, von Seite 1 bis Seite 121.

Capitel II.

Geschichtlicher Entwickelungsgang der kirchlichen Stickkunst im Mittelalter.

Von Seite 123—322.

Capitel III. und IV.

Die indumenta legalia des alten Bundes und die Entstehung der liturgischen Gewänder in den ersten Jahrhunderten. Von Seite 323—453.

CAPITEL I.

Die Weberei von Seiden- und Goldstoffen im Mittelalter mit besonderer Berücksichtigung der Gewebe zu gottesdienstlichen Zwecken.

Bevor wir in den folgenden Abschnitten die Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters in Rücksicht auf Form, Ornamentation und rituelle Bedeutung in den Kreis näherer Forschung ziehen, mag es gestattet sein, in den beiden folgenden Capiteln eine geschichtliche Uebersicht über das Material und seine künstlerische Anfertigung vorauszuschicken, das von der ältesten Zeit bis zur Renaissance vorschriftsmässig bei kirchlichen Ornaten angewandt wurde.

Bei diesen Voruntersuchungen über den materiellen Theil der liturgischen Gewänder dürfen wir es nicht wagen, in ausführlichern Zügen die Geschichte der Anfertigung edeler Stoffe zu entwerfen, wozu man bei der Reichhaltigkeit der bezüglichen Quellen wohl leicht versucht werden könnte; wir beschränken uns daher im Folgenden darauf, in kurzen Umrissen den geschichtlichen Entwickelungsgang anzudeuten, den die Manufactur von kostbaren Gewandstoffen, insofern solche für kirchliche Zwecke verwandt wurden, genommen hat, und werden namentlich den Zustand der Weberei vor der christlichen Zeitrechnung bloss vorübergehend berühren. Diejenigen, die sich gründlicher in dieser Branche umsehen wollen, verweisen wir auf die weiter unten citirten, noch wenig benutzten Quellen.[1])

Schon im hohen Alterthum war die Kunst des Webens eine gekannte und vielfach geübte. Bei den Chinesen geht die Sage,

[1]) De textrina et vestibus sæculorum rudium dissertatio vigesima-quinta (Muratori, antiquitates Italicae medii ævi, tom. II., col. 399 — 436); ferner: Il Filugello, o sia il baco da seta, poemetto dell'Abbate Gian-Francesco Giorgetti &. In Venezia, appresso Pietro Valvasenze, 1752, 4. Diesem Gedichte folgt eine sehr interessante Dissertation über den Ursprung der Seide. Vergl. History of Silk, Cotton, Linnen, Wool &. New-York, Harper & Br. und mehre andere einschlagende Werke.

dass Tchin oder Sin, Erstgeborener des Japhet und also Enkel des Noë, es war, der seine Kinder unterrichtete in der Malerei, der Sculptur und der Kunst, die Seidenfäden so zu bereiten, dass daraus verschiedenartige Stoffe verfertigt werden konnten; mit einem Worte, man behauptet, dass der grösste Theil der verschiedenen Arten von Webestoffen, wie sie heute noch in China angefertigt werden, von seiner Erfindung herrühren. [1]) Der ältere Plinius trägt kein Bedenken, die Könige Asiens und namentlich den König Attalus als glückliche Erfinder der Webekunst hinzustellen; [2]) derselbe berichtet uns auch, dass einem ältern Schriftsteller Verrius zufolge, Tarquinius Priscus seinen Triumph gefeiert habe, angethan mit einer goldenen Tunica, und dass er selbst die Frau des Claudius Agrippa an der Seite ihres Mannes dem Spiele einer Naumachia beiwohnend gesehen habe, bekleidet mit einem Gewande, das aus reinem Golde gewebt war. Aus der classischen Zeit des alten Rom's herstammend, zeigt man his heute noch, sowohl im Museo Borbonico zu Neapel als auch im städtischen Museum zu Lyon, Reste von schweren Goldgeweben, die aus einem feinen Gespinnst von gezogenen Goldfäden angefertigt sind, wie solche häufig an den „chlamydes" der römischen Kaiser vorkamen. [3]) Bei diesen Goldgeweben, deren oft bei den classischen Schriftstellern Erwähnung geschieht, [4]) darf man nicht annehmen, dass sie bloss aus gezogenen Goldfäden bestanden, sondern meistens war der Fond aus Wolle mit Gold durchwebt; Seidengewebe mit Gold brochirt waren um diese Zeit noch selten. Von ähnlicher Composition waren auch die weissen Tücher, welche bei dem Leichengepränge des Nero gebraucht wurden. [5]) Dass die Christen bei der Feier ihrer Mysterien in den ersten Jahrhunderten sich solcher kostbaren Stoffe noch nicht bedienen konnten, lässt sich schon daraus folgern, dass sie darauf Bedacht nehmen mussten, so wenig als möglich die Aufmerksamkeit der Heiden auf sich zu ziehen und ihre Habgier zu reizen; daher bediente man sich sogar in den Jahrhunderten der Verfolgung, als es noch, wie der h. Hieronymus bemerkt, goldene Priester gab, hölzerner oder gläserner Kelche zur Darbringung des h. Opfers. Dass aber selbst die reichern Christen, dem Brauche der damaligen Zeit folgend, es nicht verschmähten, sich in

---

[1]) Bibliothèque orientale par M. d'Herbelot, tome III. La Haye 1678. page 319.

[2]) Plin. Hist. Nat. lib. VIII. c. 74 u. weiter lib. XXXIII. c. 19.

[3]) C. Suet. Tranq., C. Caligula cap. 19.

[4]) Aehnlicher Stoffe erwähnt Propert. lib. II. v. 12 und auch Silius Italicus lib. XIV. v. 659 und C. Sueton. Tranq. Tib. Nero cap. 2.

[5]) „Funeratus (Neronis) impensa ducentorum millium, stragulis albis auro intextis.

kostbare Stoffe dieser Art zu kleiden, beweist eine Stelle in einem Schreiben des h. Hieronymus an die Eustachia, über die Pflichten einer christlichen Jungfrau, worin es heisst: „Leget daher ab die goldgewebten Gewänder und trachtet danach, zu gefallen durch Einfachheit in der Kleidung.“

Erst mit dem VI. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung werden Maulbeerpflanzungen und Seidenwürmer in Europa eingeführt, und je mehr nun die Manufactur von Seidenstoffen in Griechenland und den Inseln sich ausbreitet, desto mehr muss die weniger ansehnliche Textur von Wollgespinnsten mit Goldfäden durchzogen den zarten und glänzenden Seidengeweben weichen.[1] Jener Zeitraum nun, in dem es, bei Entwickelung einer europäischen Seidenmanufactur, auch Brauch in der Kirche wurde, aus kostbarem Seidenzeuge die gottesdienstlichen Gewänder und Ornamente anzufertigen, lässt sich in drei Hauptperioden eintheilen.

I. Die erste Periode umfasst die Zeit vom VI. Jahrhundert, wo die Anwendung von Seidenzeugen allgemeiner wird, bis zum XII. Jahrhundert, ein Zeitraum, in welchem die Griechen sowie die Araber in Sicilien und in dem maurischen Spanien fast ausschliesslich das Monopol auf Anfertigung von Seidenzeugen im Occident behaupteten.

II. Der zweite Abschnitt beginnt mit dem XII. Jahrhundert, wo, mit Vertreibung der Araber durch die Normannen, in Sicilien zuerst durch Christen die Seidenfabrication in Aufnahme kommt und sich darauf von Palermo und Amalfi aus nach Ober-Italien, nach Lucca und später nach Florenz, Genua, Mailand und Venedig fortsetzt.

III. Die dritte Periode endlich beginnt mit dem XV. Jahrhundert, in welchem italiänische Seidenwirker in Menge nach Frankreich und die Schweiz auswandern, und zu Lyon, Tours, so wie zu Brügge, Gent und Mecheln die Seiden-Manufactur zu einem solchen Flor heben, dass von jetzt ab der Occident dem Oriente nicht mehr für den Bedarf seiner schweren Seiden- und Goldstoffe tributär war.

---

[1]) Vergl. hierüber: Mémoires de l'Institut Royal de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, tome XV., 1. partie, pages 1 — 47; auch Textrinum Antiquorum, London, Tailor & Walton, 1843, in 8°, book I, ch. 6, p. 160 — 249.

I.
WEBEREIEN ZU LITURGISCHEN ZWECKEN VOM VI. BIS ZUM XII. JAHRHUNDERT.

Die meisten vor dem X. Jahrhundert erbauten christlichen Kirchen in Form der Basilika waren in einfacher, schlichter Architektur gehalten [1]) und liessen im Aeussern nicht die Pracht und den Reichthum errathen, der sich im Innern entwickelte. Mit Recht konnte auf sie der Spruch des Psalmes angewandt werden: „Alle Zierde (derselben) ist von innen.“ Man pflegte nämlich seit den frühesten Zeiten, besonders an Festtagen, die Täfelungen, die Bogen, ja sogar die Wände der Tempel nicht selten mit den kostbarsten Behängen von Seide und Goldstoffen zu schmücken.[2]) Von ähnlicher Beschaffenheit, mit Perlen reich bestickt, mochten auch die Stoffe gewesen sein, womit nach Anleitung des h. Eligius, des Goldschmiedes, der Frankenkönig Dagobert die Mauern und Säulen der von ihm erbauten Kirche Saint-Denis vollständig bekleiden liess [3]). Von gleicher Kostbarkeit waren wahrscheinlich auch jene vier Stücke Seidenzeuge, die der Kaiser Justinian der Peters-Kirche zum Geschenk machte;[4]) desgleichen jene reiche Altarbekleidung (Vorhänge für den freistehenden Altartisch und das Cyborium nach vier Seiten — palla altaris seu vestimenta, vestes, vela, — unsere heutigen Antipendien), womit der Papst Zacharias im Jahre 742 dieselbe Basilika ausstattete. [5]) Von gleicher Vorzüglichkeit war auch der kostbare Gewandstoff, bei Anastasius sehr oft unter dem Namen storax, pallium, storacinum [6]) vorkommend, wovon auch Papst Paul in einem Schreiben vom Jahre 757 an den König Pipin ein Stück bei Gelegenheit einer Sendung von Geschenken beizulegen verspricht. [7]) Fragt man sich

---

[1]) So S. Agnese fuori le mura, S. Maria in Trastevere, S. Clemente, SS. Nereo et Achilleo in Rom; dann S. Apollinare, S. Giovanni in Ravenna &c.

[2]) Dieser Gebrauch hat sich bis heute noch in vielen italiänischen Kirchen erhalten, so dass man zumal an Festtagen bei der Menge der rothen Behänge in Seiden-Damast, fast nichts mehr von der Architektur der Kirchen erkennen kann.

[3]) . . . per totam ecclesiam auro textas vestes margaritarum varietatibus multipliciter exornatas, in parietibus et columnis atque arcubus suspendi devotissime iussit. Gesta Dagob. I. cap. 20. (Rec. des Histoir. des Gaules, tom. II., pag. 585.)

[4]) Anastasius, Biblioth. de Vitis Roman. Pontif. No. 57. Joann. II. A. C. 531. (Rerum Ital. Script. tom. III, pag. 128, col. 1 B.)

[5]) Id. No. 92 S. Zachar. (Ib. pag. 164, col. 1 A.)

[6]) Vergl. eine Menge anderer Citate über diesen Stoff in dem Glossarium von Du Cange; bei dem Worte stauracium, storacis, stauratinus unter storax; tom. VI, pag. 381, col. 2.

[7]) . . . locellum aperuit, in quo interius plumaceum ex holoserico superpositum, quod stauracis dicitur, invenit. Anastas. Bibl. de Vitis Rom. &c.

nun, von welcher Art und Beschaffenheit in Bezug auf Material, Farbe, Weberei und Zeichnung die reichen Stoffe gewesen sind, die bereits in dieser frühen Zeit zu gottesdienstlichen Zwekken verwandt wurden, so gibt auch hier der bereits mehrerwähnte römische Presbyter Anastasius († 886) [1]) ausführlichen Bescheid. Er unterlässt es nämlich nicht, bei der Lebensbeschreibung der einzelnen Päpste von Petrus bis auf Nicolaus I., namentlich aber bei den Päpsten seines Zeitalters, auf die grossartigen Schenkungen hinzuweisen, welche die römischen Pontifices an kostbaren Ornaten und Gewandstoffen den Kirchen Roms und des übrigen Italiens gemacht haben. Dass die theuern Stoffe dieser Periode meistens aus Griechenland, aus Byzanz kamen, geht schon aus der meist griechischen Benennung der Stoffe hervor; indessen ist es eine noch ungelöste Streitfrage, die stoffliche Beschaffenheit des Materials und die Art und Weise der Textur aus den von Anastasius und den übrigen Schriftstellern seiner Zeit so vielfach gebrauchten Benennungen zu entwickeln. So benannte er viele Gewebe mit dem Ausdrucke „chrysoclavum, auroclavum"; andere mit dem Worte „fundatum". Wahrscheinlich bezeichnen diese Termen kostbare Seidenstoffe, die mit Goldfäden durchwebt sind. Ein anderes, nicht weniger kostbares Gewebe ähnlicher Art, das um diese Zeit sowohl bei den Altargewändern, [2]) als auch bei den Kleidern der Fürsten und Grossen in Anwendung kommt, nannte man „blatthin oder blatta". [3]) Leute vom Fach lassen es unentschieden, ob vielleicht unter der Bezeichnung „blatthin" Sammetzeug oder cramoisinrother Satin zu verstehen sei. Ein anderes Gewebe nennt Anastasius „mizillus, imizinum, mizinum". Dem Glossarium von Du Cange zufolge soll dieses ein sehr leichter Seidenstoff gewesen sein von derselben Art, wie ihn noch heute die Italiäner unter dem Namen: l'ermesino [4]) anfertigen. Eine Menge andere Stoffe figuriren bei dem oft genannten Biographen unter der Bezeichnung: quadruplum, [5]) quadrapola, octapulum. [6]) Einige glauben darin ein Gewebe zu

---

1) Vergl. hierzu seine Lebensbeschreibung in der Encyclopädie von Wetzer &c., Freiburg 1847, I. B.

2) No. 98, Leo III. A. C. 795 (Ibid. pag. 196, col. 1, E.)

3) Sub huius episcopatu . . . . venerunt de Græcia Pallia olobera, *blattea* cum tabulis aureo tectis de chlamyde vel de stola imperiali, suffitorium super confessionem beati Petri Apostoli. Anast. Biblioth. No. 53. S. Hormisdas A. C. 514.

4) Du Cange, Glossarium med. et inf. Latin. tom. III. pag. 767, col. 2 et 3.

5) „ . . . . fecit vela syrica numero quinquaginta septem, omnia ex palliis quadrapolis seu stauracin." Id. No. 97 L. Hadr. A. C. 772. (Ibidem pag. 187, col. 2, B.).

6) Velum de octapulo unum. Id. No. 103 Greg. IV A. C. 827.

erkennen, das aus vier- oder achtfach zusammengefügten Fäden bestanden haben soll; indessen mochte unser Bibliothekar zu wenig Mann vom Fach sein, um bei einem Gewebe die Zahl der Fäden der Kette und des Einschlages bestimmen zu können. Es wird daher leichter die Annahme Raum gewinnen, dass durch die letzten Termen eine grössere oder mindere Dichtigkeit und Solidität einer besondern Gattung von Geweben bezeichnet wurde. Zu dem Worte quadrapola indessen bemerkt Du Cange in seinem Glossaire med. et inf. Latin. tom. V. pag. 533, col. 1, dass mit grosser Wahrscheinlichkeit dadurch jene Seidenstoffe eine nähere Bezeichnung fänden, die als Dessins Medaillons von Quadraten und Octogonen zeigten; dieser letzten Ansicht treten auch die beiden Jesuiten, die gelehrten Herausgeber der „Vitraux de Bourges“ [1]), bei.

Bei Angabe der Farbentöne, wie sie bei Seidenstoffen der angeregten Periode mehrfach vorkommen, tritt uns zuerst die im ganzen Mittelalter so oft vorkommende Purpurfarbe entgegen. Der kurze Raum, der, gleichsam als Einleitung zur Geschichte der kirchlichen Ornate, dem Materiale zugewiesen ist, woraus das früheste Mittelalter seine meist prachtvollen Cultgewänder anfertigte, gestattet es hier nicht, in eine weitere Discussion einzugehen, ob durch den Terminus: „Purpur“ besondere Arten von kostbaren Geweben, oder bloss eine besondere Farbe derselben bezeichnet werden soll. Die Purpurfarbe aus der *βλαττα*, dem Kermès oder der murex gewonnen, hatte im Mittelalter mehrere Nüancirungen; am allerwenigsten aber verstand man unter Purpurfarbe jenes brillante Hochrosa-Roth, — in welcher Farbe heute die cappa magna der Cardinäle sich auszeichnet, — sondern man bezeichnete mit dem Worte „Purpur“ eine ganze Scala von Farbtönen vom Violet bis zum Roth.

Da diese schon im Mittelalter theuere Farbe, früher noch nicht durch andere Farbsubstanzen verfälscht, nur an den kostbarsten Geweben von Seide mit Gold durchwirkt angewandt wurde, so erklärt es sich, dass nur die höchsten geistlichen und weltlichen Dignitäten sich in Purpurgewänder kleideten.[2]) Es gab verschiedene Arten von Purpurstoffen; auch wurde er an verschiedenen Orten angefertigt. Der beste, der Purpur imperialis, [3]) der

---

[1]) Mélanges d'archéologie, par MM. Ch. Cahier et A. Martin. Paris. 1851, fol., page 250 note 1.

[2]) Murat., Rerum Ital. Scriptor. tom. II. pag. 487, col. 2 A. und ibidem pag. 489, col. 2 C.

[3]) Hujus temporis (A. 855) Michael (imper. graec.) .... misit ad Beatum Petrum .... similiter vestem de purpura imperiali munda super altare majus

meistens, weil seine Ausfuhr prohibirt war, durch venetianische und jüdische Händler eingeschwärzt wurde, kam aus Byzanz. [1]) Tyrischer und alexandrinischer Purpur war schon im hohen Alterthum bekannt. [2]) Im Mittelalter, namentlich in der Periode, die uns gegenwärtig zur Besprechung vorliegt, wurden auch kostbare Gewebe in Purpurfarbe aus dem Sarrazenischen Spanien und besonders aus den blühenden Seiden-Manufacturen in Almeria bezogen. [3]) Eine andere in dieser Periode oft vorkommende Farben-Nüance, die auch dem Gewebe den Namen gibt, ist das rodinum, [4]) ein rosafarbiger Stoff. War der Farbton bei diesem Rosaroth etwas leichter, heller gehalten, so führte der Stoff den Namen leucorhodinum; war hingegen die Nüancirung dunkler, so nannte man es diarhodina oder dirodinum, dirotanum. [5]) Das rhodomelina soll ein halb gelber, halb rother Stoff gewesen sein. Wenn auch in der vorliegenden Periode das Tragen von Gewändern von verschiedenen, je nach den Kirchenfesten sich bestimmenden Farben noch nicht streng geregelt war, indem man bei dem damaligen äusserst hohen Preise der Seidenstoffe jene Gewebe zu Cultzwecken benutzte, die bei verschiedenen Anlässen als Weihgeschenke der Kirche überwiesen, oder als solche bei grossen Funeralämtern über die Tumba gebreitet wurden, so finden sich doch bereits um diese Zeit bei ältern Schriftstellern oder in den Inventarien der Kirchenornate alle jetzt noch üblichen Hauptfarbentöne vertreten. Die angewandten Farben waren echt, wahr und dauerhaft, wie man sich heute noch durch den Augenschein an den wenigen kirchlichen Paramenten, aus jener Zeit stammend, zur Genüge überzeugen kann, da noch nicht Speculation und Gewinnsucht auf Kosten der Solidität der Stoffe und der Farben sich zu bereichern suchte.

Statt hier weiter noch die vor dem XII. Jahrhundert üblichen Farbentöne zu classificiren, wollen wir weiter zu der interessantern Frage übergehen: welche Dessins und Ornamentationen charakte-

---

ex omni partium historia et cancellis et rosis de chrysoclavo magnae pulchritudinis deornatam etc. Anast. Bibl. no. 106, Bened. III.

[1]) Alexius (imper.) 1106 transmisit beato Benedicto (Monte Cassino) pallium purpureum optimum, de quo prædictus abbas pluviale aureis listis et tunicam ejusdem subtegiminis fieri jussit. Anast. Biblioth. lib. IV.

[2]) Act. Lamprid. lib. 39, und weiter Plautus Pseudolus act. I. sc. II.

[3]) Largece et robe toute fresche d'une porpre sarrazinesche. (Guillaume de Lorris.)

[4]) Glossaire med. et inf. Lat. tome V. page 764, col. 3. Rhodinus color.

[5]) Dedit etiam Hatto (Bischof von Verdun zur Zeit K. Lothar's) ad ipsum altare unum vestimentum sacerdotale auro ornatum, platenam, i. e. ex dirotano cum guttis. (Dr. Waitz, Monumenta Germaniae historica script. tom. IV. pag. 37, lig. 40).

risiren den Zeitabschnitt vom VI. bis XII. Jahrhundert? Da bei Beantwortung dieser Frage sich Anhaltspuncte für die Chronologie von noch vorhandenen Stoffen ergeben, so mag hier die Lösung derselben ausführlicher versucht werden.

Gleichwie die Sculptur und Malerei um diese Zeit oft phantastisch in ihren Bildungen zu Werke zu gehen scheinen, indem sie an Capitälen, Wulsten und Simsen, so wie an Miniaturen und Initialen nicht selten die abenteuerlichsten Thiergestalten, mit kräftig geschwungenen Pflanzen-Ornamenten umgeben, zuweilen wohl nicht ohne tiefern symbolischen Grund sich entwickeln lassen, so hat auch dieselbe Vorliebe für das Aussergewöhnliche, Sagenhafte und Wundervolle den Geweben der damaligen Zeit die Zeichnung dictirt. Die ganze animalische Schöpfung, wie sie sich im Wasser, in der Luft und auf dem Lande bewegt, ist hier auf eine höchst merkwürdige, oft bizarre Weise [1]) ziemlich vollständig repräsentirt und zwar sind diese Thier-Unholde selten von freien Pflanzenornamenten umgeben, sondern in der Regel von geometrischen Figuren, z. B. Kreisen, Vier-, Sechs- und Achtecken eingefasst (Taf. I). Zunächst bilden sich aneinander schliessende Kreise, Medaillons zu diesen in der manchfaltigsten Abwechselung immer wiederkehrenden Thiergestalten. Die Räume zwischen diesen Kreisen werden in der Regel durch kleinere Ornamentationen ausgefüllt (Taf. I). Nach diesen radförmigen Einfassungen werden bei ältern Schriftstellern die Gewänder und Stoffe nicht selten benannt. [2]) So ist z. B. nach der Analogie dieser Zeichnungen oft von den vestibus circumrotatis et scutelatis (rad- und schildförmigen) die Rede. [3]) Zuweilen fehlen bei den ältern Stoffen diese geometrischen, immer sich wiederholenden Umrandungen, und es spielen darin figürliche

---

[1]) On peignait aussi ... des animaux fabuleux, tels que des griffons et des licornes, des associations bizarres d'animaux et d'ornements, imitées dans les temps anciens d'après les étoffes de l'Inde, et nommés plus tard des arabesques. (Émeric-David, histoire de la peinture au moyen-âge. Paris 1842, p. 76).

[2]) Et fecit (Leo III) super altare ... vestes duas, ex quibus unam cum r o t i s majoribus, habentem gryphes. Ibid. pag. 211, col. 2, C.

[3]) Item dedit (Humbaud, Bischof von Autun, gestorben bei einem Schiffbruche, von Jerusalem zurückkehrend) lineam cortinam (Decke von Leinen) alterum parietem ecclesiae (Kathedr. Antissiod.) festivis diebus decorantem regum et imperatorum imaginibus depictam, supra quam posuit tria pretiosissima pallia mille solidorum precii constantia, quorum unum viridis coloris leonibus, multi coloribus c i r c u m r o t a t i s fulget, secundum imaginibus regum similiter c i r c u m rotatis regali modo equitantium pollet; tertium quoque leonibus auricoloribus circumrotatis aspicientibus aridet. (Histor. episcoporum.) Antissiod. cap. 53 De Humbaudo.

Darstellungen von Menschen und Thieren,[1]) bandförmig sich übereinander fortsetzend, das Hauptmotiv (Taf. II, III u. IV); zuweilen sind auch solche historische Darstellungen von Kreisen umgeben. In den in Griechenland und Byzanz um diese Zeit angefertigten Stoffen kommen häufig als Ornamente regelmässig zurückkehrende kleinere Kreise nach gleichen Zwischenräumen vor, in denen sich meistens in Gold brochirte griechische Kreuzchen befinden. Auch an der berühmten Dalmatica B. Caroli Magni, auf deren Beschreibung wir später zurückkommen werden, sind auf blauem Grunde eine Menge, von kleinern Ringen umgebene, Kreuze gestickt. Wir stimmen nicht der Ansicht jener bei, die immer und überall bei allen vorkommenden Bildungen der Alten, mögen sie nun der animalischen oder vegetabilischen Schöpfung angehören, einen symbolischen Hinterhalt wittern. Viele dieser originellen harmlosen Thierfratzen, wie sie den Sculpturen an unsern ältern Kirchenbauten einen eigenthümlichen Reiz von Lebensfülle und Frische gewähren, sind wohl oft Kinder der schuldlosen Laune der Meister, immer aber sprechende Zeugen von der Elasticität ihrer Phantasie und der bewunderungswürdigen Gewandtheit ihres compositorischen Talents. Anhaltspuncte und Leitfäden allerdings für den Kleinkünstler des Abendlandes im Fache der Sculptur, der Miniaturmalerei, der Elfenbeinschnitzkunst, der Stickerei und Weberei boten seit dem frühesten Mittelalter bis zu den ersten Decennien des XIII. Jahrhunderts meist byzantinische und arabische Vorbilder, wie sie der Ideenreichthum einer orientalischen Phantasie hinzuschaffen verstand. Die geistige Verwandtschaft der Productionen der abendländischen Ornamentalisten mit denen der kunstgeübtern, phantasievollern Meister des Morgenlandes wird zur vollen Evidenz erhoben, wenn man die Dessins der noch erhaltenen indischen, persischen, arabischen und griechischen Webereien, der Email-, Miniatur- und Elfenbein-Arbeiten mit den einschlagenden Leistungen des Occidentes zur selbigen Zeit vergleicht. Da nun der Orientale meist seinen Kunstfleiss für den Handel entwickelte, der schon frühe durch Griechen, Venetianer und auch durch Kreuzfahrer mit dem Occidente vermittelt wurde, und er bei der Wahl seiner Darstellungen nicht darauf Rücksicht nahm, ob das christliche Abendland seine

---

[1]) Vela tria Alexandria . . . . . habentia homines et caballos (sc. fecit); und weiter: Item velum modicum de olovero, habens in medio hominem cum caballo (ital. caballo: Pferd). Anast. Biblioth. No. 103. Greg. IV. A. C. 827. — . . . . . . fecitque vestem cum rotis hominum leonumque effigiebus. Ibidem Anast. Biblioth. vita Rom. Pontif. etc.

artistischen Productionen zu profanen oder religiösen Zwecken gebrauchte, so kann es uns nicht wundern, dass in jenen kostbaren Gewandstoffen, die die Feier des christlichen Cultus verherrlichen sollten, die üblichen profanen Zeichnungen von dem jedesmaligen Geschmacke, dem Style des Jahrhunderts dictirt wurden, und dass sie daher vielfach, namentlich wenn dieselben von Bekennern des Koran angefertigt wurden, die damals fast ausschliesslich das Monopol der Seidenmanufactur besassen, der christlichen Symbole und Reminiscensen entbehrten.

Daher denn auch jene manchfaltigen, oft befremdenden mysteriösen Darstellungen von halb Thier und halb Pflanze, wie sie unser Gewährsmann Anastasius mit einer fast ängstlichen Gewissenhaftigkeit zu beschreiben niemals unterlässt. Mancher möchte fragen: wie kam es denn, dass in jenen Jahrhunderten, wo ja doch die Kunst noch nicht die Kinderschuhe abgelegt hatte, selbst Stoffe zu Gewändern mit Thiergestalten und historischen Darstellungen belebt wurden? Eine bedeutende Autorität in der Kunstliteratur — Ciampini in seinen Veter. mon. T. 1, p. 94 — gibt darüber nähern Aufschluss. Er sagt: „Die Künste reichten sich die Hand; der Gebrauch, die Wände der Häuser mit Malereien zu verschönern, verhalf auf die Idee, den Fussboden mit Darstellungen in Mosaik zu verzieren, und so ging man noch weiter und bedeckte die Stoffe mit Stickereien und bemalte die Webereien mit Scenerien vermittelst des Einschlags (la trame)". Die alten Schriftsteller liefern uns in Menge Beschreibungen von solchen historischen Stoffen.

Gehen wir nun nach diesen allgemeinern Andeutungen über das öftere Vorkommen von figürlichen Darstellungen in den Geweben der vorliegenden Zeitperiode näher auf die einzelnen Thierbilder ein, wie sie sich in den heute so selten gewordenen Ueberresten von alten Stoffen noch erhalten haben, und wie sie uns der ofterwähnte Anastasius in hundertfältiger Abwechselung citirt, so überzeugt man sich, dass nicht leicht eine der bekannten Thiergattungen übergangen ist. Bei dem in der orientalischen und occidentalischen Kirche bestehenden Gebrauche, sich zu liturgischen Zwecken kostbarer Seidenstoffe zu bedienen, in denen häufig biblische Thiere, fast heraldisch aufgefasst, vorkommen, wird man es erklärlich finden, dass um diese Zeit die priesterlichen Gewänder nicht, wie es heute der Fall ist, nach den liturgisch vorgeschriebenen Farben, sondern meistens nach den im Stoffe befindlichen Darstellungen benannt wurden; daher denn auch in den alten Nekrologien und Inventarien die Ausdrücke: „das Messgewand mit

den Löwen", „die Casel mit dem Elephanten",[1] „das Adler-Gewand", „das Pfauen-Gewand".[2] So heisst es auch in der Historia monast. L. Florent. Salmur: „...an den höchsten Festen trug der Abt Adlergewänder, ein anderer der Prioren solche mit Löwen" (...elephantinis vestibus.... leoninis induebatur...).[3] Am häufigsten figuriren in der „vita pontificum" des Anastasius wohl die Gewandstoffe mit Darstellungen von Löwen in Gold brochirt.[4] Das öftere Vorkommen von Bildwerken, die den König der Thiere in verschiedenen Situationen darstellen, scheint für einen mehrfachen symbolischen Charakter desselben Zeugniss ablegen zu wollen.[5] Ob aber die majestätische, kräftig stylisirte Darstellung des Löwen, wie wir dieselbe sehr oft in den Gewandschränken alter Kathedralen gesehen haben, und wie sie auch in den mehrfach erwähnten vela oder pallia leonina bei Anastasius vorkommt, immer auf den königlichen Löwen vom Stamme Juda, den Heiland, zu deuten ist, wollen wir denen zur Discussion anheimgeben, die die Thiersymbolik des Mittelalters in den Kreis näherer Forschung gezogen haben.[6] Uns will indessen für den Augenblick scheinen, dass, wenngleich auch der Löwe in der Sculptur eine nicht unbedeutende symbolische Rolle spielt, er doch in Webereien unserer Periode einen mehr untergeordneten, rein ornamentalischen Charakter behält, indem er, wie Schnaase sehr richtig bemerkt,[7] in Gewändern gestickt oder gewebt, den Trägern derselben den Charakter der Würde, des Reichthums und der Macht verleiht. Gibt man der letzten Annahme hier Raum, so erscheinen Löwen, in grossen Dimensionen in Stoffen befindlich, gleichsam Wächter

---

[1] .... fecit vestes ... duas de lyrio ... cum historia de elephantis. Et ... fecit vestem de fundato (ein schwerer Seidenstoff) cum historia de elephantis etc. Anast. Bibl. No. 18. Leo III. A. C. 795.

[2] Et ... fecit vela quatuor, quorum duo ... tertium est pavonatile. Anast. B. etc. Pavonatile vergl. Gloss. med. et inf. Lat. tom. V. pag. 152, col. 3.

[3] Apud Marten. et Durand. veter. script. et monum. amplect. collect. tom. V. col. 1106 D.

[4] Fecit ... vela simulque alia de fundato, quinque habentia leones. Anast. Bibl. No. 103. Ibid. id.: Fecit vestem holosericam unam de stauraci habentem historiam leones majores. No. 107. Ibidem id.: Et per singulos arcus presbyterii vela serica leonata nonaginta. No. 112. Steph. VI. A. C. 885 und an vielen andern Stellen.

[5] Vergl. hierüber: Heider, über Thiersymbolik und das Symbol des Löwen, Wien 1849, und: Dr. Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter, Düsseldorf 1850, II. Bd. 1. Abth., S. 366.

[6] Vergl. hierüber das Einschlagende, was Kreuser in seinem trefflichen Werke: „der christliche Kirchenbau", Bonn 1851, B. II. S. 179 und die Folge, weiter mitgetheilt hat.

[7] Vergl.: Schnaase, Geschichte etc., II. Bd. 1. Abthl., S. 366.

und Schützer des Trägers, und Trabanten seiner Macht und seines Ansehens versinnbildlichen zu wollen.

Ein anderes, um diese Zeit in reichster Abwechselung wiederkehrendes Ornament ist die bildliche Darstellung vom Greif.[1]) Den Mittheilungen des gelehrten Herausgebers der „Recherches sur les étoffes de soie, d'or et d'argent", zufolge, kommt als Ornament in kostbaren Stoffen der mysteriöse Vogel Greif schon in frühester Zeit vor, und erhält sich bis in die Spätzeit des Mittelalters. So ist z. B. noch in einem Inventarium der Schätze von Carl V. von einem Messgewand die Rede, auf dessen Stäbe (orfroi) in Gold gestickt waren: „ymages et griffas"; eine andere Capelle war an gewissen Stellen mit Bildern von Greifen und Löwen besäet; eine dritte, die alte Capelle mit dem Greifen benannt, war von einem „samet vermeil" Stoff mit denselben Thiergestalten bestickt.[2]) Ueber den möglichen symbolischen Charakter, der dem Greifen beigelegt wird, vergl. die Erklärungen des M. Berger de Xivrey.[3]) Wir beschränken uns hier, nur noch darauf hinzuweisen, dass den Forschungen der MM. Cahier et Martin[4]) zufolge, der sagenhafte Greif schon in den Traditionen der Perser existirt unter dem Namen simorg oder simorgonka. Dargestellt wird er gewöhnlich mit geflügeltem Vorderleib und mit dem Kopf und den Krallen des Adlers. Auf einem interessanten Messgewande im Domschatz zu Aachen, wahrscheinlich dem XII. Jahrhunderte angehörend, findet man ähnliche Darstellungen von geflügelten Greifen in romanischen Ornamenten, auf dunkelblauem Satin, in Gold gestickt. Wer sich eine Vorstellung von dem Phantasiereichthum und der mannichfaltigen Abwechselung machen will, die in diesen sogenannten historischen Webereien zu Tage tritt, der durchblättere das „Liber bestiarius", das interessante Werk des Philipp von Than,[5]) eines englischen Schriftstellers aus dem XII. Jahr-

---

[1]) Item fecit vestem super altare tyriam, habentem gryphas majores etc. Anast. Leo III. 795. Und weiter: Obtulit vestes cum gryphis. Ibid. idem Gregor IV. A. C. 827.

[2]) Invent. de Charles V. No. 1078,79.

[3]) Traditions tératologiques etc. Paris 1836. 8. p. 484—90.

[4]) MM. Cahier et Martin, mélanges d'archéologie, tome II. pages 226, 227. Vergleiche ebenfalls hierüber die Bibliothèque orientale d'Herbelot, tome III. pages 318, 319.

[5]) Neu herausgegeben von Wright, London 1841: eine Art Naturbeschreibung im mittelalterlichen Style mit allegorischen Nutzanwendungen. Die Vorrede und Eintheilung zu diesen „Bestiarien" klingt originell: „Liber iste bestiarius dicitur, quia inprimis de bestiis loquitur, secundaris de avibus, ad ultimum autem de lapidibus. Sunt autem animalia, quae natura a Christo prona

hundert, und man wird finden, dass die Zahl der in diesem Werke beschriebenen wirklichen Thiere mit der, die in Webereien dargestellt sind, kaum eine Concurrenz eingehen kann. Dieser Ansicht stimmt auch der gelehrte Angelo della Noce bei, wenn er in seiner Chronik von Monte Cassino sagt: „Nicht nur allein Löwen, Elephanten und Adler kommen in Geweben, Bekleidungen und Vorhängen dieser Zeit vor, sondern derselbe Anastasius berichtet uns, dass sogar Einhörner, Pferde, Vögel, Greife, Eulen, Bäume, Gesträuche und andere ähnliche Bildungen in tausendfacher Weise in Messgewändern und Behängen gestickt und gewebt waren."

Ferner finden sich in den kostbaren Seide- und Goldwebereien jener Periode ausser „der Geschichte vom Löwen und vom Greifen", wie Anastasius sich auszudrücken pflegt,[1]) häufig Darstellungen des Adlers vor.[2]) Die orientalischen Verfertiger jener Gewebe mögen bei Anfertigung dieser Adlerstoffe weniger an ein bestimmtes Symbol gedacht haben, vielmehr scheinen sie bei der Vorliebe der Zeit für Thierornamente bestrebt gewesen zu sein, ein beliebtes Ornament in neuer origineller Auffassung und Zeichnung wieder zu geben.

Dass man zu kirchlichen Zwecken Stoffe mit Adlerfiguren durchwebt, wenn die Auswahl freigegeben war, andern Stoffen mit unverständlichen Thierfratzen verziert, vorzog, leuchtet ein; denn abgesehen davon, dass man den Adler als Thiersymbol schon damals in der Kirche zu ornamentalen Zwecken häufig anwandte, wurde der Träger eines solchen Adlergewandes in eine gehobene, feierliche Stimmung versetzt, wenn er mit diesen grossartigen Ornamenten in Gold geschmückt, als pontifex, von zahlreicher Klerisei umgeben, an den Altar schritt. Sein Auge konnte leicht darin eine fortwährende Aufforderung erkennen, dass der Geist bei Darbringung der h. Opferhandlung auf den Flügeln der Andacht zum Uebersinnlichen, zum Himmlischen ebenso emporgehoben werden müsse, gleichwie der junge Adler, dessen Bild er vor Augen hatte, mit seinen mächtigen Fittichen unaufhaltsam zum Lichte strebe.

---

atque ventri obedientia, in hoc denotetur pueritia. Sunt etiam volucres in altum volantes, quo designantur homines cœlestia meditantes, et natura est lapidis, quod per se est immobilis; ita nobis cum superis sit Deus ineffabilis.

[1]) Vergl. die Anm. 1 und 4 Seite 11.

[2]) So heisst es in dem Leben des Papstes Stephanus vom Jahre 885: Vela serica (obtulit) duo ex his aquilata. Anast. Bibl. pag. 103 und 126.

Auch das Einhorn [1]) und der Pfau [2]) kommen um diese Zeit als beliebte Darstellungen in kostbaren Geweben vor. Die grössern Vierfüssler in diesen Zeichnungen sind weniger naturalistisch als vielmehr ideell gehalten, so dass sehr oft die Extremitäten derselben als freieres Ornament behandelt erscheinen; auch sind dieselben meistens gedoppelt, seltener einzeln dargestellt. Sie scheinen gleichsam, wie im Kampfe begriffen, gegen einander los zu rennen. Mehrere dieser grössern Thierfiguren, insbesondere Tiger, Leoparden etc. sind gewöhnlich an einer Kette befestigt und von kleinern Waldthieren, die ihnen entfliehen oder als Beute zulaufen, umgeben.

Das kleinere Federwild, das in bunter Abwechselung in diesen Zeugen eine so grosse Rolle spielt, erscheint niemals einzeln, sondern immer paarweise, mit gegeneinander gewandtem Schnabel, oder auch zuweilen, nach alter classischer Darstellungsweise, mit einer dazwischen befindlichen Amphora abgebildet. So sieht man in diesen Stoffen dargestellt: Fasanen,[3]) Enten,[4]) Schwäne, Schwalben [5]) und eine Menge von wilden und zahmen Vögeln, die weder in der Luft noch auf dem Lande, sondern nur in der Phantasie eines orientalischen Componisten ihre Existenz haben.

Bei der Menge von Angaben alter Autoren würde es nicht schwer halten, die Aufzählung und Beschreibung dieser Thiergebilde bis in's Hundertfache zu vervollständigen. Statt dessen mag es von grösserm Interesse sein, hier näher darauf hinzuweisen, welchen grossen Einfluss diese scenerirten und figurirten Gewebe auf die Kleinkunst des Abendlandes geübt haben.

Jahrhunderte hindurch lieferte der Orient seine künstlichen Seide- und Goldwebereien, voll der seltsamsten Bildungen, massenweise dem Abendlande in einer Zeit, wo dessen Völker, in romantischem, jugendlich frischem Aufschwung begriffen, mit Vorliebe nach Allem haschten, was als phantastisch seltsam weit über Meer ihnen zugeführt worden war; die Schaaren der Kreuzritter kehrten als

---

[1]) Vergl.: Sur la licorne et son histoire, les traditions tératologiques etc., par Mr. Berger de Xivrey, p. 559—568; und: Monographie de la cathédrale de Bourges, par les PP. Arthur Martin et Charles Cahier, No. 72, pages 130 — 132.

[2]) Anast. Bibl. No. 100. Paschalis A. C. 817.

[3]) Id. No. 103. Gregorius IV. A. C. 827.

[4]) Id. No. 103. Greg. IV. A. C. 827.

[5]) Hist. Episc. Antissiod. cap. 44, de Gualdrico A. C. 918 — 933.

Sieger wieder heim, reich beladen mit kostbaren Stoffen, [1]) und allerlei künstlichen Arbeiten in Silber, Email und Elfenbein, nachdem manche Stapelplätze des Orients für Kunst und Handel in ihre Hände gefallen waren; daraus erklärt es sich, wie verschiedene Kunstwerke, denen das Christenthum bis dahin noch keine selbstständige Form aufgedrückt hatte, den Charakter der orientalischen Vorbilder beibehielten, und wie es erst in der Spätzeit, im XIII. Jahrhundert, der Kleinkunst gelang, den orientalischen Typus vollständig zu überwinden; daher auch um diese Zeit jene frappante Verwandtschaft der historischen Darstellungen in den Webereien des Orients, mit der Sculptur und Miniaturmalerei des Abendlandes. Gleichwie nämlich heute Pariser und Lyoner „Dessinateurs“ ihre meist dürren und magern Compositionen, worin nicht selten der platteste Nihilismus der Form zu Tage tritt, in Musterkarten, Stoffen und Tapeten den übrigen Ornamentisten des Continents zum Besten eines neuerungssüchtigen Modepublicums zur Nachäffung darbieten; so haben im frühesten Mittelalter arabische, persische und indische Componisten dem Occidente durch jene beliebten, naturhistorisch figurirten Seidengewebe, die massenweise auf Handelswegen dem Abendlande zugingen, die Originale und Vorbilder zu ähnlichen Productionen an die Hand gegeben. Mit Recht sagt daher auch M. de Caumont, einer der angesehensten Archäologen Frankreichs, nachdem er in seinem „Abécédaire“ einige alte scenerirte Stoffe dieser Periode in Abbildung mitgetheilt hat: „Vor Allem muss man dem decorativen Elemente Rechnung tragen, das in diesen Webereien den christlichen Bildhauern geboten wurde; man hat noch nicht hinlängliche Studien über diesen Kunstzweig (die Gewebe des Mittelalters) angestellt und wir nehmen keinen Anstand, denselben als einen solchen zu bezeichnen, der in hohem Grade die Aufmerksamkeit der Sachverständigen verdient.“

Einen wesentlich verschiedenen Charakter von diesen eben bezeichneten Webereien mit ihren nicht selten bizarren Thierbildungen tragen in der vorliegenden Periode, namentlich von der Karolingischen Zeit ab, jene Stoffe, die, oft mit besonderer Rücksicht auf gottesdienstliche Zwecke, in den grössern Handelsstädten des griechischen Kaiserreichs angefertigt zu werden pflegten. Ein sehr gewöhnliches Ornament in griechischen Webereien waren

[1]) In einem der folgenden Capitel soll Nachweis gegeben werden, welche Menge der kostbarsten Gewebe dem Heere der Kreuzritter bei der Einnahme von Damascus, Jerusalem, Constantinopel etc. in die Hände fielen.

kleinere und grössere Kreuze, in der Form des jetzigen Malthe-serkreuzes, von kleinern Ringen (orbiculis) umgeben. Daher denn auch bei Anastasius das öftere Vorkommen von „vela serica rotata cum cruce“. Diese Kreuze haben sich bis auf den heutigen Tag fast als alleiniges Ornament in den liturgischen Gewändern der schismatischen Griechen erhalten. [1]) Uebrigens waren Kreuz und Stern schon bei den civilisirten Völkern des heidnischen Alterthums gebräuchliche Ornamente, und soll daher in dem zuletzt Gesagten nicht die Ansicht ausgesprochen werden, dass alle Stoffe, worin sich diese Kreuzverzierung befindet, immer griechischen Ursprungs seien. Die in Byzanz und Griechenland mit Rücksicht auf liturgische Zwecke angefertigten kostbaren Seidenstoffe verschmähen es nicht, dem Geschmacke und der Richtung der Zeit folgend, ebenfalls Thierbildungen von symbolischer Bedeutung zu decorativischen Zwecken in Anwendung bringen zu lassen. So besass die Kirche ad St. Stephanum zu Autun einen kostbaren Behang mit eingewirkten Löwen, zwischen welchen sich die Inschrift in griechischen Buchstaben befand: „*ΧΡΙΣΤΟΣ ΔΕΣΠΟΤΗΣ*“. [2]) Diese Inschrift: „Christus der Herr“, galt zweifelsohne als Umschrift und Deutung zu den symbolischen Bildern des Löwen, indem der königliche Löwe sehr oft in der kirchlichen Bildersprache den Heiland repräsentirt als Herrscher und Regierer. Die beifolgende Zeichnung (Taf. IV) ist einem sehr interessanten Gewebe entnommen, das in Bezug auf seine Löwenornamente in grossartiger Auffassung und Stylisirung mit den eben beschriebenen alten Vorhängen der St. Stephanskirche zu Autun Aehnlichkeit haben mochte. Der Fond dieses Gewebes besteht aus rother Seide; sämmtliche Dessins sind durch Goldfäden als Einschlag hervorgebracht. Diese Dessins in dem auf Tafel IV in Abbildung mitgetheilten Gewebe unterscheiden sich merklich von den Darstellungen in ägyptischen, persischen und arabischen Stoffen dieser Zeit, und da dasselbe aller Wahrscheinlichkeit nach unter den reichen Stoffen [3]) sich befand, die Bischof Conrad von Halberstadt im Jahre 1208 nach der Einnahme von Byzanz aus Griechenland mitbrachte, so möchte wohl

---

[1]) So sah ich in den griechischen Gesandtschaftscapellen zu Berlin und Wien prachtvolle, in Lyon gewebte Seidenstoffe, Festtagsornate des Archimandriten, die mit kleinen griechischen Kreuzchen, in Gold brochirt, durchwirkt waren.

[2]) Quoniam autem in eadem aula Dei (Antissiodorensi ecclesia St. Stephani) erat pretiosissimum pallium cum leonum imaginibus, in quo erat scriptum inter leones graecis litteris *ΧΡΙΣΤΟΣ ΔΕΣΠΟΤΗΣ* non destitit prius quam aliud eiusdem similitudinis pallium invenit etc. Histor. episc. Antiss. cap. 44 de Gualdrico A. C. 918—933.

[3]) Im Folgenden werden dieselben ausführlicher beschrieben werden.

kein Zweifel darüber obwalten, dass dieser Stoff von Griechen angefertigt wurde und dass diesem „pallium leoninum" eine symbolische Deutung unterlegt werden kann.

Repräsentirt nämlich in der christlichen Bildnerei, wie das unbezweifelt feststeht, [1]) der königliche Löwe vom Stamme Juda den Heiland, so könnte im vorliegenden Dessin der Heiland als Herr und Gebieter der Schöpfung bezeichnet und darauf in Anwendung gebracht werden der Spruch des Psalmes: „Ueber Schlangen und Molchen wirst Du einherschreiten etc."

Dem Anastasius folgend könnte man hier noch mehrere byzantinische Gewebe namhaft machen, in denen symbolische Thiergestalten, mit Sprüchen und Kreuzen durchwebt, zur Darstellung kommen. Häufig fallen aber auch bei griechischen Webereien die Thierornamente ganz fort, und es erscheinen, zumal unter der Regierung der glanz- und kunstliebenden Kaiser aus dem Geschlechte der Comnenen, wo sich bereits die Weberei unter den Händen der kunstfertigen, gewinnsüchtigen Griechen bedeutend gehoben hatte, alsbald in Stoffen gewebte Scenerien, die oft dem alten, meistens aber für liturgische Zwecke, dem neuen Testamente entlehnt waren.

Abbé Martin, der vermöge der Leichtigkeit, womit er historisch merkwürdige Stoffe ihrem Charakter nach treu zu copiren versteht, eine ausgedehnte Rundschau in den alten noch vorfindlichen Webereien des Mittelalters angestellt hat, theilt uns in seinem neuesten Werke [2]) die polychromirte Abbildung eines merkwürdigen Gewebes mit, das in der St. Walburgiskirche zu Eichstaedt aufbewahrt wird. Dasselbe befand sich in einem Reliquien-Schrein, welcher Gebeine des h. Willibald in sich schliesst, und dürfte nach dem Urtheile des eben gedachten gelehrten Jesuiten dem X. Jahrhundert angehören. Der Fond dieses croisé-Gewebes ist violet. Der oftgenannte Anastasius würde dieses Gewebe der zirkelrunden Einfassungen wegen zu den „velis rotatis cum orbiculis" gerechnet haben. Das immer wiederkehrende von diesen Kreisen umschlossene Sujet stellt Daniel in der Löwengrube dar. Diese Darstellung des Daniel im Schoosse der Erde, umgeben von wilden Thieren, unter beständiger Obhut des Herrn, „der den Rachen der Löwen zügelte," war bereits den frühesten christlichen Jahrhunderten ein bekanntes und erhebendes Symbol, das beständig an den Schutz und Beistand des Allmächtigen diejenigen erinnerte, die in unterirdischen Höhlen heimlich vor ihren Drängern und Peinigern die Mysterien

---

[1]) Vergl. Didron „Jconographie etc."

[2]) Mélanges d'Archéologie par Charles Cahier et Arthur Martin vol. II., livr. VIII.

ihres Glaubens feierten. Der vielen Analogien wegen, die Daniel in der Löwengrube mit den verfolgten Christengemeinden hat, findet sich diese Darstellung daher allenthalben in den Wandgemälden des unterirdischen Roms, auf den ältesten christlichen Sarkophagen etc. — [1])

Ein nicht minder merkwürdiges Gewebe, das aber jedenfalls ein höheres Alter als das eben erwähnte beansprucht, zeigt Tafel II. Die Grundfarbe des Stoffes ist dunkelroth, das Dessin vielfarbig. Das äusserst feine Gewebe ist ein kräftiger Köper-Stoff (croisé). [2]) Die Kette des Stoffes besteht aus rother stark gezwirnter Seide; die zartern Einschlagsfäden sind von minder starker Drehung. Das Sujet gehört ebenfalls, wie es den Anschein hat, dem Alten Testamente an und mag dann etwa Samson vorstellen, wie er den Löwen erwürgt. Andere haben vorliegendes Gewebe einer sehr frühen Zeit zuschreiben wollen und erblicken darin die Ausgänge der classischen Kunst und eine weitere Entwickelung der Kunst des oströmischen Kaiserreichs. Als Grund für das höhere Alter dieses Stoffes führte man unter Anderm an, dass sich in der bekannten Aufzählung von kostbaren Geweben bei Anastasius keine Stoffe vorfinden, deren Dessins sich band- und streifenförmig fortsetzen. [3])

Obgleich nun zur Zeit des Anastasius der Geschmack für gestreifte Stoffe sich nicht geltend machte, da ja um diese Zeit meistens Stoffe mit runden, vier-, acht- oder vieleckigen Einfassungen (cum periclysis de quadrapulo de octapulo Anast. a. v. O.) herrschend waren; so berichten hingegen Schriftsteller des Alterthums, namentlich Diodorus Siculus, [4]) dass die alten Gallier buntgemalte Tuniken von gestreiften Stoffen getragen hätten. Auch Virgil spricht von Galliern, die mit Gold bekleidet gewesen seien und mit gestreiften Zeugen. [5])

---

[1]) Auch Anastasius spricht in der Lebensbeschreibung Gregor's IV. von derselben Darstellung: „Fecit vestem de tyris, habentem historiam Danielis cum periclysi de staurace", und ein wenig weiter spricht er von einer Altarsbekleidung (vestes od. vestimentum) worin die Geschichte Daniel's in einer Umrandung (periclysis) von oloverum abgebildet war. De vitis Roman. pontif. Nr. XCVIII. A. C. 827. (Rerum italic. Script. tom. III, pag. 223, col. 2. D. et E.)

[2]) Diese geköperten Gewebe finden sich meistens an den schweren figurirten Stoffen vor und nach dem X. Jahrhundert.

[3]) Vergl. über die gestreiften Stoffe im Alterthum die Abhandlung von Alb. Rubens „de re vestiaria" lib. I, c. II. Thesaurus antiquitatum Romanarum, cong. a. J. G. Gaevio tom. VI, col. 939, 940 und Winkelmann lib. IV. cap. IV, tom. II, pag. 165.

[4]) Diod. Sic. lib. V, cap. 30, vergl. denselben Aut. Div. Aurelianus cap. XV et Probus. cap. IV.

[5]) Aeneid. lib. VIII, v. 657.

Dem Mönche von St. Gallen [1]) zufolge, adoptirten die Franken in ihrer Neuerungssucht das Costüm der besiegten Gallier und bedienten sich auch zu Gewändern gestreifter Stoffe. Auch bei den Arabern hat sich von der ältesten Zeit bis auf den heutigen Tag die Vorliebe für buntgestreifte Zeuge erhalten; man nannte dieselben bord u. hibarah. [2])

Nicht weniger zeigten auch die alten Perser besondern Geschmack für kostbare Seidenstoffe, deren Dessins bandförmig in Gold eingewirkt waren, wie uns das Herodian berichtet. [3])

Möglich ist es also immerhin, dass der in Rede stehende Stoff vor den Zeiten des Anastasius sein Entstehen fand. Dazu kömmt noch die am Oberarm offene Tunica des Löwenringers, die nach römischer Weise angebundenen Sandalen und eine im Winde flatternde chlamis, die zusammengenommen nicht undeutliche Nachklänge an die sinkende Kunst der letzten Cäsaren bieten.

Die frappante Aehnlichkeit, welche zwischen vorliegendem Gewebe in Bezug auf Material, Textur, Farbe und Zeichnung und den äusserst merkwürdigen Original-Webereien im Schatze zu Aachen [4]) besteht, lässt mit ziemlicher Sicherheit schliessen, dass, wenn dem Urtheile Sachkundiger zufolge diese letztbezeichneten Gewebe theilweise dem VI. und VII. Jahrhunderte angehören, unser in Rede stehender Stoff letzter Hälfte des VIII. Jahrhunderts zu vindiciren ist. —

Da hier zum bessern Verständnisse der Entwickelung der kirchlichen Gewänder bloss in leichten Umrissen und gleichsam als Einleitung zum Folgenden die Geschichte der mittelalterlichen Weberei in ihren verschiedenen Perioden skizzirt und durch Zeichnungen erläutert werden soll, so möge das Gesagte genügen, um zu beweisen, dass schon vor dem X. Jahrhundert in Byzanz und dem europäischen Griechenlande das Alte Testament bei Darstellungen zu liturgischen Zwecken sogar in Geweben nicht ausser Acht gelassen wurde; indessen war das Neue Testament eine viel ergiebigere Fundgrube zur Auswahl von scenerirten Darstellungen, die man besonders nach Beilegung der Bilderstreitigkeiten im Oriente bei kostbaren Stoffen desto häufiger in Anwendung brachte. Bevor wir aber unsern alten Gewährsmann wiederum des Oeftern

---

[1]) Mon. San. Gal. Lib. I. de eccles. cur. Caroli Magni c. XXXVI.

[2]) Dict. dét. des noms des vêtements chez les Arabes, pages 133, 134.

[3]) *Πᾶνδε δειοπλῆθος τῶν βαρβάρων . . . . . . ἐσθητιπρυσῷ και βαφαῖς διαφόροι πεποικιλμένον ἑωραξε.*

Vergl. weiter darüber die Notizen des äusserst belesenen Francisque-Michel in seinem oft citirten schätzbaren Werke tom. I, pag. 370.

[4]) Wir werden später auf die Beschreibung derselben zurückkommen.

citiren, mag es zweckmässig erscheinen, dass hier in Kürze die Frage Erledigung finde, wozu brauchte der christliche Cultus in der Frühzeit seiner Entwickelung eine so grosse Menge von kostbaren Geweben?

Der Basilikenbau des frühesten Mittelalters zeigte namentlich von Aussen den Verfall der römischen Architektur und da auch im Innern ein architektonisches Ornament fehlte, so suchte man diese architektonische Armuth durch reiche Goldmosaiken in der Chorrundung und an den Flachwänden über den Säulen des Mittelschiffes zu ersetzen. Auch der Fussboden erhielt jene bekannte figurirte Steinmosaik, wie sie schon in den classischen Zeiten Rom's in Aufnahme gekommen war. Da nun zu diesem Formreichthum besonders an Festtagen die Leere der übrigen Flachwände der Basilika nicht passen wollte, so ging man hin und überzog die Mauerflächen der Absis unter den Fenstern, wo gewöhnlich die cathedra des Bischofs stand, mit kostbaren Geweben und auch die niedere Hinterwand mit dem darauf befindlichen Gitter, „cancelli", welches das Presbyterium abschloss, erhielt seine „vela dorsalia", ja sogar die Säulen und übrigen Wandflächen der Kirche wurden von der Zeit des griechischen Exarchates an mit nicht weniger kostbaren Behängen (pallia holoserica, tegumenta, vestes ecclesiae) umkleidet.

Da vor der Hauptthüre der grossen Basiliken sich gewöhnlich eine schützende Halle befand und bei festlichen Gelegenheiten die schwere Thüre geöffnet blieb, so wurde auch diese geöffnete Hauptthüre und nicht selten auch die Nebenthüren mit köstlich gewebten Stoffen von Seide (cortuna)[1]) behangen. Insbesondere aber bot die eigenthümliche Construction des Altars mit dem darüber befindlichen Cyborium in der Basilika der griechischen Weberei eine erwünschte Gelegenheit, ihre grosse Kunstfertigkeit durch Anwendung von biblischen Begebenheiten in kostbaren Stoffen zu entfalten.

Wie bekannt, stand bis zum X. Jahrhundert der Altartisch meist frei, umgeben von vier Säulen, auf welchen ein dachförmiges Baldachin ruhte;[2]) das Ganze nannte man Cyborium. Unter den vier Balken, die als Architrave auf den Kapitälen der Säulen ruhten, liefen eiserne Stangen, mit kupfernen Ringen, an denen

---

[1]) Heute noch ist es in Rom der Fall, dass man bei dem milden Klima die Hauptthür der Kirche namentlich an Festtagen geöffnet lässt und mit Vorhängen von rothem Seidendamast behängt; so wird der Vorübergehende aufmerksam gemacht, dass die Kirche ein Fest begeht.

[2]) Ciborium quatuor columnis innixum supra altare fieri cura diligenti praecepit. Vita Sti. Baracli Episcop.

die Vorhänge, „vela, pallia, cortinae“, des Altars befestigt waren. [1]) Diese Vorhänge, zuweilen „tegumenta, auleae“ genannt, konnten, da sie oben in Ringen hingen, durch eine einfache Vorrichtung auf- und zugezogen werden, so dass mit Bezug auf die Einrichtung dieser ältern Ciborienaltäre es wörtlich zu nehmen war, wenn der Priester beim Staffelgebete sprach: „intro ibo ad altare dei“. Nicht aber allein an dem freistehenden Hauptaltare, sondern auch an den Nebenaltären kamen häufig diese Umhänge (rideaux) zur Anwendung. [2])

Eine zweite hervorragende Stelle in der Basilika, wo die Kunst des Webens vor dem X. Jahrhundert Scenerien aus dem Leben des Heilandes zur Darstellung bringen konnte, war der nach vier Seiten hin freistehende Altartisch (mensa). Die grössern und reichern Hauptkirchen schmückten namentlich an Festtagen diese „frontalia“ des Altars mit reichfigurirten Täfelungen von Silberblech und Gold mit prachtvollen Schmelzwerken. [3]) An den gewöhnlichen Tagen waren diese kostbaren Bekleidungen mit gewebten und reichgestickten Vorhängen verhüllt. [4]) In weniger reichen Kirchen wurden die Flachseiten des Altartisches je nach der Bedeutung der kirchlichen Feste mit mehr oder weniger reichen Behängen umgeben. Sogar über die mensa des Altars, die heute, der Vorschrift gemäss, mit Leintüchern bedeckt werden muss, legte man vor dem X. Jahrhunderte nicht selten kostbare, scenerirte Seidenstoffe. Auf diese Weise nun fand der Festtag die ältern Basiliken mit einer Menge der kostbarsten Gewebe geschmückt. Aber man begnügte sich nicht mit diesen Behängen an Festtagen, wenn sie auch noch so schwer und echt in Seide gewirckt waren; es musste den Gläubigen in diesen Webereien auch zugleich etwas Höheres, als ein blosses Ornament, geboten wer-

[1]) Am Altare der St. Stephanskirche zu Mainz und sogar an dem Altaraufsatz, aus der Spätzeit der Renaissance, in St. Columba zu Cöln haben sich diese eisernen Stangen, woran die Vorhänge befestigt waren, noch erhalten.

[2]) Heute noch bilden die zu beiden Seiten im Dome zu Münster an den Nebenaltären befindlichen Vorhänge so zu sagen ein kleines geschlossenes Chor und verhindern, dass der Celebrant durch unpassendes Hinübersehen auf den Altar von den Umstehenden gestört werde.

[3]) Als ein solches Prachtwerk der Goldschmiedekunst ist die bekannte palla d'oro in S. Marco zu Venedig zu betrachten. Auch in Mailand in der alten Basilika di S. Ambrogio sahen wir ähnliche Altarbekleidungen von grosser Kostbarkeit; der jetzt unter unschönen Bekleidungen noch erhaltene, früh-gothische Altar in St. Ursula zu Cöln besass vorlängst ein ähnliches „frontale“ von grossem Kunstwerthe, das sich heute leider nicht mehr an primitiver, historischer Stelle, sondern unpassend und zwecklos an dem Altar in der kleinen Rathhaus-Capelle zu Cöln befindet.

[4]) Ueber die Frontalien und Dorsalien der Altarmensa vor dem XII. Jahrhundert vergl. das Nigello-Antipendium zu Klosterneuburg in Oesterreich von Jos. Arneth, Wien 1844.

den; sie sollten zugleich ein offenes, stets leserliches Buch für Alle sein, die da nicht lesen konnten. Wie in den Mosaiken und sonstigen Ornamenten der Kirche dem geistigen Auge der Gläubigen das Leben des Erlösers in seinen Hauptmomenten nahe gerückt wurde, so sollte auch die Weberei in ihren Leistungen die Thaten des Heilandes im Bilde veranschaulichen und verherrlichen. [1]) Die Kirche nahm also auch schon in der frühesten Zeit die Weberei, wie auch die übrigen Künste in ihren Dienst, wies ihr ein würdiges Feld für ihre Leistungen an, und trug daher nicht wenig dazu bei, dass bereits vor dem X. Jahrhunderte in Byzanz und Griechenland die Webekunst sich zu einer Blüthe erhob, die jetzt noch unser gerechtes Staunen erregt. —

Durchblättern wir nach diesen Vorausschickungen die bekannte Lebensbeschreibung der römischen Päpste, so finden wir, dass in den Stoffen, den Kirchen-Chor- und Thürbehängen, in der Altarbekleidung, welche Anastasius fast mit kleinlicher Genauigkeit in Menge zu beschreiben nicht unterlässt, wohl kaum ein bedeutender Moment in dem Leben des Heilandes anzutreffen sei, der nicht durch die Weberei im Bilde den Gläubigen zur Erbauung vorgeführt worden wäre. Der Cyclus der bildlichen Darstellung in diesen reichen Stoffen beginnt [2]) mit dem Anfange des Erlösungswerkes, der Verkündigung, und zwar sind alle diese figurirten Darstellungen, die im Verlaufe noch näher bezeichnet werden, meistens in Gold gewebt [3]) und mit einer, oft kreisförmigen,

---

[1]) Die Stelle der von Anastasius so oft gemeldeten „vestes oder pallia in circuitu altaris“, die in einem natürlichen Faltenwurf die Altäre in Weise von Draperien umgaben, nimmt heute bloss an einer Seite das antipendium ein, das aber nicht, wie es früher der Fall war, und auch sein Name besagt, vom Rande des Altars frei herunterfliesst, sondern bretterförmig steif gespannt ist.

Die heutige Armuth der Kirche, im Verbande mit einer oft engherzigen Oekonomie, wendet da, wo das Mittelalter die Kunst der Weberei in ihrer Blüthe erscheinen liess, nicht selten Papiertapeten an, mit meist sehr unglücklich gewählten Dessins. —

[2]) Um nicht bei zeitraubenden Forschungen nach Belegen bei ältern Autoren allzu lange zu verweilen, verweisen wir bei den folgenden Stellen auf das öfters angeführte ausgezeichnete Werk des Francisque-Michel und bemerken hier ein für allemal, dass wir den trefflichen Vorarbeiten dieses Schriftstellers, so viel es anging, gefolgt sind.

[3]) Diese scenerirten Goldstoffe werden meist von den ältern Schriftstellern pallia, vela fundata genannt. Bulengerus in seinem Werke: „de re vestiaria“ belehrt uns, dass das Adjectiv fundatus gleich sei auro textus, acu pictus, und dass dieses von Anastasius unzählige Male gebrauchte Epitheton gleichkomme dem êtoffe à fond d'or oder wie der Italiäner sich ausdrückt: drappo di fundo d'oro. Vergl. du Cange ad. voc. fund.

Umrandung umgeben. [1]) Die Verkündigung kömmt häufiger vor bei Anastasius, z. B. in einer Altarbekleidung, die Leo III. gegen Ende des VIII. Jahrhunderts zweien Kirchen Rom's schenkte. [2])

Ein ähnliches Altarornament mit gleicher Darstellung, ein reiches Goldgewebe von bewunderungswürdiger Schönheit, [3]) schenkte einer seiner Nachfolger, Benedict III., der Basilika von St. Peter.

Auf einem andern, nicht weniger kostbaren Stoffe [4]) sah man dargestellt die Geburt des Heilandes, und zwar hing dieses Gewebe als Vorhang an dem Triumphbogen. [5]) Weiter war abgebildet der Mord der Unschuldigen zu Bethlehem auf einer Altarbekleidung, ein Geschenk Leo's III. [6])

Aus der Jugendgeschichte des Heilandes sah man ferner in diesen kostbaren Geweben dargestellt: die Aufopferung Jesu im Tempel, [7]) und auf einem Altarbehang, von Benedict III. der St. Peters-Basilika geschenkt, die Begebenheit: der 12jährige Jesus als Lehrer im Tempel, umgeben von den Schriftgelehrten. [8]) Auch die Taufe des Heilandes im Jordan, [9]) die Verwandelung des Wassers in Wein, die wunderbare Vermehrung der 5 Brode und 3 Fische, der Einzug in Jerusalem [10]) fehlten nicht, nach Angabe unseres Gewährsmannes, in diesen figurirten Stoffen. — Besonders aber bot die Passion des Herrn der griechischen Weberei und Stickerei reichen Stoff, um mit Darstellungen aus derselben vorzugsweise jene erhabene Stätte der christlichen Kirchen zu schmücken, auf welcher die unblutige Erneuerung des Kreuzestodes, das h. Messopfer, täglich gefeiert wurde.

Daher begegnen wir denn auch in den Altarbedeckungen und Vorhängen (vela circum altare, vestes super altare) theilweise in

---

[1]) Die Stoffe werden nach diesen Einfassungen auch oft, wie bereits oben bemerkt worden ist, vela rotata, scutulata, cum periclysi de fundato genannt. Anast. Biblioth. an unzählig vielen Stellen.

[2]) Anast. Biblioth. de vitis Rom. Pontif. Nro. XCVIII. (rerum ital. Script. tom. III, pag. 200, col. 1 D.)

[3]) Obtulit mirae pulchritudinis vestem unam aureo textam opere decoreque fulgentem almificam annuntiationis habentem historiam et hypapanti (die Geschichte der Aufopferung Jesu im Tempel). Ibid. pag. 251, col. 1 B.

[4]) Anast. Bibl. ap. Murat. Rerum italic. Script. tom. III, pag. 196, col. 1 B. u. an and. Stellen.

[5]) Der Triumphbogen, „arcus triumphalis", ist der Bogen im Mittelschiff der Basilika, wo der engere Chorraum, das Presbyterium, beginnt.

[6]) Anast. Bibl. Nro. XCVIII. Leo III. A. C. 795 (ib. pag. 200, col. 1. C.).

[7]) Ibid. pag. 208, col. 1. D.

[8]) Ibid. pag. 251, col. 1. B.

[9]) Ibid. Nro. V, pag. 243, col. 2. B.

[10]) Ibid. pag. 200, col. 2. E.

Gold oder Seide gewebten Darstellungen, anhebend mit dem Beginne der Leidensgeschichte am Oelberge bis zum Tode des Erlösers auf Golgatha. Diese Aufeinanderfolge von Darstellungen in gewebten Stoffen scheint Anastasius unter dem oft wiederkehrenden Ausdrucke: „die Geschichten des gekreuzigten Herrn“ [1]) andeuten zu wollen. —

Der Kreis der bildlichen Darstellungen aus dem Leben des Herrn fand seinen Abschluss in den von Anastasius erwähnten Stoffen mit Abbildungen der Auferstehung, [2]) der Himmelfahrt, der Sendung des h. Geistes und der Wiederkunft des Herrn in seiner Glorie als Weltrichter. Auch die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau, sogar solche, die dem Legendarium angehören und nicht direct der h. Schrift entnommen sind, finden sich zum Verdrusse derjenigen, welche das Aufkommen von Abbildungen der „Mutter Mariae“ [3]) dem poetischen Frauenculte der spätern „romantischen“ Jahrhunderte aufhalsen wollen.

Ein besonders häufig in diesen alten Webereien vorkommendes Sujet war die assumptio und die coronatio B. M. V. [4]) Diese Darstellung — Aufnahme und Krönung der Mutter Gottes, der Prototyp für unsere eigene Auferstehung und Verherrlichung — ist das ganze Mittelalter hindurch Lieblingsthema der Künstler gewesen, das sich besonders, weil es einen grössern Raum der Länge nach ausfüllen konnte, zu Webereien und Stickereien von Altarvorhängen (frontalia, antipendia) eignete. Aber auch die bildlichen Darstellungen der Apostel und Evangelisten, die in Gold und Seide gewebten Bilder der weisen Jungfrauen, des Erzmartyrers Stephanus und Laurentius, des h. Gregorius, der h. Agatha, der h. Cäcilia und der übrigen Heiligen des alten Messcanons finden bei unserm Gewährsmanne in langer Reihe ihre detaillirte Aufzählung.

---

[1]) Et in eodem altare fecit cum historiis crucifixi Domini vestem tyriam (Anast. Bibl. Nro. V, Rer. Ital. Script. tom. III, pag. 200, col. 2. E.).
Vergl. ferner id. ibid. pag. 196, col. 2. C. pag. 200, col. 1. C. pag. 208, col. 2 C. et pag. 211, col. 1. D.

[2]) Anast. Biblioth. No. XCVIII. Leo III. A. C. 795 (rer. ital. script. tom. III, pag. 203, col. 2. B.).

[3]) Nicht nur kommen Abbildungen der allerseligsten Jungfrau in Geweben und Mosaiken, in Wandmalereien vor, sondern vom V.—VIII. Jahrhunderte finden wir auch sitzende und stehende Standbilder der Himmelskönigin in Holz geschnitzt und mit kostbaren Goldblechen überzogen, vergl. Anast. Biblioth. an mehrern Stellen.

[4]) Anast. Bibl.

Bei der Seltenheit von Seiden- und Goldstoffen von der ersten christlichen Zeitrechnung bis zum Beginne des VII. Jahrhunderts ist es erklärlich, wenn erst in der letzten Hälfte des VII. Jahrhunderts Anastasius in der Lebensbeschreibung des Papstes Benedict II. a. C. 684 bloss gelegentlich im Vorbeigehen von einzelnen kostbaren Stoffen und Geweben spricht.

Bei den Päpsten aus der letzten Hälfte des VIII. Jahrhunderts von Hadrian a. C. 772 bis zum Antritte des Pontificates Hadrian's II. 867 macht sich Anastasius in der Lebensbeschreibung eines jeden der 12 Päpste, dessen Regierungszeit innerhalb des angegebenen Zeitraumes fällt, ein weitläufiges, den Leser fast ermüdendes Geschäft daraus, die Zahl, den Stoff und die Dessins jener kostbaren Gewebe anzugeben, die in so grosser Menge und zu so vielen decorativen kirchlichen Zwecken von den Päpsten dieser Periode den Kirchen Roms und Italiens als Weihgeschenke verehrt wurden.

Fragt man nun, nachdem Anastasius in Bezug auf Webeart, Farbe und Zeichnung der Seidengewebe vor dem X. Jahrhunderte in etwa Auskunft ertheilt hat, waren die Gold- und Seidenstoffe mit figurirten Dessins, wie sie der gedachte Geschichtschreiber massenweise anführt, gestickt oder eingewebt? so wird es schwer halten, auf diese Frage eine bestimmte Antwort zu geben, indem es dem Anastasius als gelehrtem Biograph gewiss sehr fern liegen musste, bei den päpstlichen Schenkungen überall als Sachkenner zu bestimmen, ob der dieser oder jener Kirche gewidmete Prachtstoff in seinen mit Dessins ornamentirten Theilen ein Gewebe (opus textile) oder eine Stickerei (acu pictum) war. Mit Grund kann man annehmen, dass eine grosse Menge der angeführten, in Stoffen dargestellten Scenerien nicht einem opus textile, sondern der Stickerei (opus phrygicum) angehörten.

Jn einem folgenden Capitel, das die Kunst des Stickens für kirchliche Ornate ausführlicher behandeln wird, soll die eben angeregte Frage des Weitern erörtert werden. Hier liegt uns nur noch der Punkt zur Untersuchung vor: welche Völker waren im frühesten Mittelalter in dem Besitze des einträglichen Geheimnisses, aus dem zarten Gespinnste der Seidenraupe kostbare Gewebe anzufertigen, und in welchen Ländern hat zuerst die Seidenfabrication von der niedern Stufe des Handwerks sich zur Höhe eines sehr geachteten Kunstgewerkes erhoben?

Um nicht Gefahr zu laufen, bei dieser Erörterung das vorliegende Capitel der geschichtlichen Entwickelung der Seidenindustrie auf Kosten der übrigen nachfolgenden Materien auszudehnen,

verweisen wir auf eine sehr interessante Schrift des Professor Kreuser. [1])

Schon im Anfange dieses Capitels ist darauf hingedeutet worden, dass die Prachtgewänder der Römer bis in die späte Kaiserzeit meist aus ungefärbter Naturwolle angefertigt wurden, häufig mit Gold und Purpurfäden durchwebt. Obgleich nun Aelius Lampridius behauptet, dass Heliogabalus der erste Römer gewesen sei, der sich seidener Gewänder (vestis holoserica) [2]) bedient habe, so nennt indessen schon Suetonius den Caligula den Lehrer und Meister des Luxus und der Schwelgerei, den Seidenen (sericatus).

Dass das Tragen von seidenen Stoffen noch unter Tiberius den Römer schändete, bezeugt ein Senatsgesetz, welches solche Gewebe strengstens verbot: „ne vestis serica viros foedaret.“ Tacitus lib. I. Dass aber auch noch zur Zeit des Aurelianus das Seidengespinnst theuer war, lässt sich aus einem Ausspruche des Aurelian ermessen, indem er sagt: „absit, ut auro fila pensentur etc.“; ein Pfund Seide wurde nämlich damals einem Pfunde Gold gleich geschätzt [3]).

Schon Plinius gibt den Grund an, weswegen die Seide so theuer war, weil sie nämlich auf eine mühevolle Weise angefertigt und weit her bezogen wurde.

Woher aber bezog das alte Rom bis zu seinem Untergange die „vestes sericas et holosericas“?

Serische Stoffe bezog der Römer von Aussen her (ex parte barbarorum). Die Serer waren den Römern ein Volk, das weit nach Osten hin wohnte, in dem sagenhaften Lande Indiens, von dessen eigentlicher Lage und Gestalt die classische Zeit und noch das spätere Mittelalter nur dunkele und verworrene Vorstellungen hatte. [4])

Auch aus Assyrien, das bei den vagen geographischen Begriffen der Alten oft mit Indien verwechselt wird, und von der Insel Coos [5]) bezog man seidene Stoffe.

---

[1]) Skizze über das Ostindien der Hellenen, Römer und Byzantiner. Gymnasial-Programm pro 1833. Seite 28, 29, 30.

[2]) Man unterschied holoserica von subserica; vestis holoserica war ein Gewand, an welchem die Kette und der Einschlag aus reinem Seidengespinnst (metaxa) bestand; subserica vestis aber hatte zur Kette Leinfäden (linum), zum Einschlag Seidenfäden (fila serica).

[3]) Auch aus der Lex Rhodia lässt sich dasselbe folgern: „ὁλοσηρικὰ ὅμοια τῷ χρυσίῳ.“

[4]) Vergl. Kreuser am angeführten Orte.

[5]) Es liegt die Insel Coos, das Vaterland des Hippokrates, des Mentors der Heilkunde, nicht, wie Isid. lib. XIV sagt, bei Attika, sondern der kleinasia-

Der gelehrte Braunius aber in seinem „vestitus sacerdotum Hebraeorum“ lib. I, cap. VIII, führt schlagende Gründe an, die es ausser Zweifel setzen, dass auf der Insel Coos nicht die Seidenzucht betrieben wurde, sondern dass durch syrische Handelsleute aus Indien die Puppen der Seidenwürmer (lanugines bombycum, nach Plinius Assyria bombyx) nach Coos gebracht und dort zu Fäden gesponnen und zu Seidengeweben benutzt wurden. Denn hätte die Insel Coos bei Kleinasien die Zucht der Seidenwürmer gekannt, so hätte im VII. Jahrhunderte der Kaiser Justinianus beim Ausbruche des Perserkrieges nicht nöthig gehabt, der bekannten Sage bei Procopius [1]) gemäss, zwei verkleidete Mönche nach dem weit entlegenen Indien, zu den Serern, zu senden, damit sie in ihren ausgehöhlten Stöcken die Eier der Seidenraupe und mit ihnen die Seidenzucht nach Europa überbringen sollten. Aus dem Gesagten lässt sich mit ziemlicher Sicherheit folgern, dass bis zur Zeit Justinian's die Zucht der Seidenwürmer und die Anfertigung von Seidengeweben in Europa bei Griechen und Römern eine unbekannte Kunst war. [2])

Die von Kosmos, dem Mönche, mitgebrachten Eier der Seidenwürmer aus dem fernen Indien [3]) waren die ersten Keime, aus denen bald darauf in Byzanz, in Griechenland und namentlich im Peloponnes [4]) ein Industriezweig sich entwickelte, dem Europa heutzutage einen beträchtlichen Theil seines Reichthums verdankt. Mit Recht sagt daher der bekannte Geschichtschreiber Caesar Cautu, dass Justinian mit der Cultivirung der Maulbeerpflanzungen einen Culturzweig eingeführt habe, der wichtiger und einflussreicher war, als seine Eroberungen und seine Gesetze. Allerdings war man durch diese aus dem Osten Asiens nach Europa erfolgte Uebersiedelung der Seidenmanufactur noch nicht mit einem Male dem Tribute entronnen, den man Jahrhunderte hindurch den Persern, Assyrern und Indiern für Lieferung der Rohseide und der gewebten Seidenzeuge hatte erlegen müssen. Ohne Zweifel be-

---

tischen Provinz Carien gegenüber. Die Frauen der Insel Coos waren im Alterthume wegen Anfertigung serischer Stoffe sehr berühmt. Vergl. Plin. lib. XI, cap. XXII, und Aristot. lib. V, de animal. cap. XIX.

[1]) Procopius de bello persico.

[2]) Procopius belehrt uns auch in seinem Werke „de bello vandalico“ lib. I, cap. VI, nachdem er eben angeführt hat, dass die Vandalen äusserst prunksüchtige Menschen seien, sie trügen medische Gewänder, die man jetzt serische nenne.

[3]) Procop. de bello Got. lib. IV, 7.

[4]) Derselbe soll von den vielen und grossen Anlagen von Maulbeerpflanzungen (Morus) den Namen Morea erhalten haben.

durfte es noch lange Zeit, ehe Europa von der einfachen mechanischen Fabrication glatter Seidenstoffe zu der mehr künstlichen Production von figurirten Seidengeweben übergehen und eine solche Menge von Zeugen liefern konnte, wie es eines Theils der steigende Luxus, andern Theils der bereits entwickeltere christliche Cultus, zu liturgischen Zwecken, beanspruchte. Dass auch bereits im VII. und VIII. Jahrhunderte bedeutende Seidenwirkereien in Aegypten (Alexandria), in Syrien (Antiochien und Damascus), in Arabien und Kleinasien bestanden, geben wir unbedingt zu, indem diese Länder, gleichwie die obenerwähnte Insel Coos und Cypern, ebenfalls die Rohseide aus den östlichen Provinzen Asiens (Assyrien, Indien) durch persische und phönizische Schiffe bezogen und für den Handel in Stoffe verarbeiteten. [1])

Welche waren nun die Hauptstapelplätze für Seidenzeuge im frühesten Mittelalter, und durch wen und auf welche Weise gelangten die kostbaren Producte des Orients auf den Markt des Occidentes. Der bekannte Mönch von St. Gallen gibt uns als Erwiederung auf die letzte Frage an, dass bereits zur Zeit Carl's des Grossen die Venetianer den Handel mit Seidenstoffen in Händen hatten und dass sie aus den Ländern „über Meer“ alle Schätze des Orients herbeiholten. [2]) Aber auch Griechen, von jeher schlaue Handelsleute, und insbesondere syrische und phönicische Juden betrieben um jene Zeit einen ausgedehnten Handel mit kostbaren Seidengeweben.

Dass die Kinder Israels schon damals ihre gewaltige Vorliebe für Handelsgeschäfte nicht verleugneten, geht aus einer andern Erzählung desselben Mönches hervor, worin er angibt, dass Carl der Grosse einem seiner Hofleute, der Sammler von Curiositäten war, einen Streich spielen wollte. Man fand nämlich einen Juden,

---

[1]) Durch diese Annahme wird das geschichtliche Factum der Absendung zweier Mönche nach Indien durch Kaiser Justinian in keiner Weise alterirt, indem ja heute noch die grossen Seidenmanufacturen zu Lyon, Crefeld, Elberfeld, das Rohmaterial von auswärts, aus Italien, der Levante etc., in grossen Quantitäten beziehen und zu verschiedenen Geweben verarbeiten.

[2]) Bei der nämlichen Gelegenheit erzählt uns derselbe Benedictiner von St. Gallen die bekannte Anekdote, die Zeugniss ablegt von der Einfachheit des grossen Kaisers: „Erat enim imbrifera dies et frigida et ipse quidem Carolus habebat pellicium herbicinum.... Ceteri vero, ut pote feriatis diebus et qui modo de Papia venissent, ad quam nuper Venetici de transmarinis partibus omnes Orientalium divitias advectassent, Phoenicumque pellibus avium serico circumdatis et pavonum collis cum tergo et clunis mox florescere incipientibus, Tyria purpura, vel diacedrina litra decoratis, alii de lodicibus, quidam de gliribus circumamicti procedebant etc. Monach. San. gall. lib. II, de rebus bellicis Caroli magni cap. XXVII.

der dem Hofmanne eine Ratte in köstliche Seidenstoffe eingewickelt zum Verkaufe anbot, unter dem Vorgeben, er habe das Ganze, von da und da herrührend, aus Palästina mitgebracht, wo er häufig hinreise, um dort ungekannte Gegenstände von Werth zu suchen und sie in Europa zu verkaufen. [1])

Dem Umstande, dass die ältern Schriftsteller bei jeder Gelegenheit, wo sie von Seidenzeugen sprechen, auch immer adjectivisch den Ort andeuten, woher sie bezogen wurden, ist es zuzuschreiben, dass man noch heute, wo doch die Seidenmanufactur ihren Sitz ganz geändert hat, mit ziemlicher Genauigkeit die Orte angeben kann, in welchen man sich hauptsächlich mit Anfertigung von kostbaren Seidengeweben beschäftigte, und dass jene Handelsstädte bekannt sind, die vom VI.—XIII. Jahrhunderte als Hauptstapelplätze für orientalische Stoffe von Handelsschiffen besucht wurden.

Diejenigen, welche näher in Erfahrung bringen wollen, in welchen Häfen und auf welchen Handelswegen das alte Rom vor Justinian's Zeit seine feinen Gespinnste und kostbaren Seidenzeuge erhielt, verweisen wir auf die bereits obenerwähnte interessante Schrift von Prof. Kreuser.

Im VII. und VIII. Jahrhunderte, als der Gebrauch von Seidenstoffen allgemeiner wurde, kommen allmälig neue Stapelplätze und Niederlagen für Seidenzeuge vor. Schon frühe erlangte Aegypten einen bedeutenden Ruf wegen Anfertigung von Seidengeweben und bis nach Ablauf der Kreuzzüge war Alexandria ein vielbesuchtes Depot für Seidenzeuge, nicht nur für die, welche im Lande selbst angefertigt wurden, sondern auch für jene Erzeugnisse, die in Masse durch die Caravanen aus dem kunstreichen, gewerbfleisigen Arabien herbeigeführt wurden.

Sogar für Marocco und Lybien [2]), so wie überhaupt für alle Seidenstoffe, die dem Kunstfleisse der Sarazenen ihr Entstehen

---

[1]) Dass Juden und Griechen ein einträgliches Geschäft sich daraus machten, Reliquien (oft auch falsche), in reiche orientalische Seidenstoffe eingehüllt oder in zierlich geschnitzte arabische oder byzantinische Elfenbein- oder Emailkästchen (arcula) verpackt, aus der „terra sancta" kommend, dem Occidente zu überbringen, ist eine bekannte Sache. So erzählt uns M. Champollion, pag. 255, in seiner neuen Herausgabe des Werkes: „l'Ystoire de li Normant" liv. VIII, ch. XXVIII, dass man den Zahn eines Juden nahm und einwickelte in „ein schönes Stück Seide" und ihn so für den Zahn des h. Matthias ausgeben wollte.

[2]) Zur Zeit der Niebelungen war die Seide von Marocco und aus Lybien sehr berühmt; es heisst nämlich Str. 555: „Von Marroch dem Lande und auch von Libîan, die aller besten Sîden die îe îner gewan."

verdankten, war Alexandrien [1]) bis in's späte Mittelalter hinein ein vielbesuchter Stapelplatz. Auch tyrischer Purpur und tyrische Seidenstoffe waren vor und nach Anastasius' Zeiten sehr berühmt. [2]) Auch Damascus in Syrien und Antiochien [3]) lieferten vor und nach dem X. Jahrhunderte kostbare und vielgesuchte Gewebe. Diese Stoffe nannte man auch mit dem generellen Namen „syrische Tücher“.[4]) Um sich von der Menge der syrischen Zeuge, bei der Plünderung von Antiochien durch die Kreuzfahrer im Jahre 1098, einen Begriff zu machen, führen wir nur an, dass nach der Aussage des Zeitgenossen Mathieu Paris [5]), „nach Vertheilung der kostbaren Kleider, der Gefässe, der Gewebe, der Seidenstoffe, Jeder, welcher früher Hunger litt und im Heere der Kreuzfahrer bettelte, sich jetzt auf einmal mit Reichthümern überschüttet fand.“

Vor allen andern Städten des Orients lagerten insbesondere zu Jerusalem [6]), bis zu den Zeiten der lateinischen Könige, eine grosse Menge der kostbarsten Seidengewebe, die aus Persien, Arabien, Syrien und Phönicien als Kaufmannsgut an diesem Sammelplatze der Völker des Abend- und Morgenlandes aufgespeichert wurden. Beständig zogen Carawanen, mit reichen Schätzen beladen, nach Jerusalem, welche nicht selten den Kreuzfahrern als gute Beute in die Hände fielen. So erzählt uns unter Anderm Bromton, [7]) dass unter Richard I. eine ägyptische Carawane, beladen mit Stoffen von Seide, mit verschiedenen Arten von Purpurgeweben, von Siglaton- und Matelas-Seide, sehr fein bestickt mit Pfauen und andern Thieren etc., nach Jerusalem gezogen sei. Als wichtigster und besuchtester Stapelplatz für einfache und reiche Seidengewebe, für Goldstoffe und kostbare Stickereien galt

---

[1]) Bei Durchlesung der Lebensbeschreibung vom Papste Paschalis bei Anastasius und den folgenden Päpsten kehrt immer wieder die Bezeichnung zurück: Alexandrinische Stoffe, Vorhänge, Kleider (vela, cortina, panna Alexandrina).

[2]) Vestes de Tyrio, periclysis de tyrio bei Anastasius an unzählig vielen Stellen.

[3]) Item capa ejusdem de quodam panno Antiocheno, cujus campus niger cum ereminis de auro filo contextis. (The hist. of St. Paul's Cath. append. No. XXVIII, pag. 318, col. 2).

[4]) Rouge or et blanc argent et paile de Syrie. La chanson d'Antiochie ch. III, coupl. XII, tome I, page 162.

[5]) Gesta Dei per Francos p. 712, lin. 3.

[6]) Vergl. über den Handel der Lateiner mit Jerusalem: „Memoire, dans lequel on examine quel fut l'état du commerce des Français dans le Levant.... avant les croisades“ etc. par M. de Guines.

[7]) Portabant autem ... pallia oloscrica purpuram, siclades, ostrum ... culcitras de serico acuvariatas operose, papiliones et tentoria preciosissima Chron. Joh. Bromton apud Rog. Twysden Hist. Anglic. scriptor. X, tom. I, col. 1245, lig. 52.

im ganzen Mittelalter Byzanz. Mit Sicherheit lässt sich annehmen, dass bereits vom VII. Jahrhunderte ab zu Byzanz selbst ausgedehnte Webereien für reiche Seidenstoffe bestanden, denn Anastasius führt jeden Augenblick bei Erwähnung der zahlreichen Geschenke, die von Leo's III. Zeiten ab den Kirchen Rom's gemacht wurden, [1]) verschiedene Arten von Geweben an, die er alle adjectivisch mit dem Worte „byzantea“ bezeichnet, was nach unserer heutigen Sprechweise so viel heissen mag: zu Byzanz angefertigt.

Schon aus der hohen Blüthe, deren sich vom VIII. bis XII. Jahrhunderte [2]) die übrigen bildenden Künste in Byzanz erfreuten, [3]) lässt sich folgern, dass auch die Kunst des Webens bei dem grossen Hange nach Pomp und Luxus, der sich am Hofe von Byzanz kundgab, in der grossen Kaiserstadt nicht unbekannt und ungeübt bleiben konnte. Auch die Chronikenschreiber der damaligen Zeit unterlassen es nicht, zum Oeftern die Stoffe der Hauptstadt des orientalischen Kaiserreichs rühmend hervorzuheben. Fulcher von Chârtres, entzückt über die Schönheiten Constantinopel's im Jahre 1097 meint, es würde zu weit führen, die Herrlichkeiten daselbst näher zu beschreiben, zu schildern das Gold und Silber, die reichen Stoffe aller Art und die Menge der Reliquien, die sich dort fänden; [4]) dass die Kaiser von Byzanz selbst grossen Werth auf diese in ihrer Residenz angefertigten Prachtstoffe legten und nicht weniger auch die Grossen des Occidents, welche die griechische Capitale besuchten, geht schon daraus hervor, dass die kaiserliche Munifizenz die Führer der Kreuzfahrer häufig mit solchen reichen Stoffen beschenkte, welche für die Letztgenannten, in die Heimath zurückgekehrt, eine sehr dankenswerthe Gabe waren. [5])

So werden bei den Geschenken, welche Päpste und andere Fürsten [6]) des Occidents zu verschiedenen Zeiten vom griechischen Hofe erhielten, immer zuerst angeführt schwere Gold- und Silber-

---

[1]) Vergl. de vitis Rom. pontif. Leo III. 795 und die Lebensbeschreibung der beiden folgenden Päpste.

[2]) Eine Zeit, in der sich die Kleinkünste des Abendlandes nach den meist byzantinischen Vorbildern erst zu entwickeln begannen.

[3]) Dahin sind zu rechnen die vielen ausgezeichneten Dyptichen und Tryptichen in Elfenbein, die Miniaturen, die trefflichen Email- und Schmelzarbeiten (opera smalti).

[4]) Fulcherii Carnot. Gesta peregrin. Francor. cap. IV. (Gesta Dei p. Francos. pag. 386, lin. 44).

[5]) Wilhelm. de Tyr. archiep. lib. II, cap. 22 (ibid. pag. 664, lin. 25).

[6]) L'Ystoire de li Normant. liv. VII, ch. 26, edit. de M. Champollion.

stoffe, Purpurgewänder [1]) und andere kostbare Gewebe. Dass in jener glaubenseifrigen Zeit des XI. und XII. Jahrhunderts, in welcher die Völker des Abendlandes eine grossartige Bauthätigkeit und eine Begeisterung für den Schmuck und die Zierde des Hauses Gottes ergriffen hatte, die meisten der von Byzanz und den übrigen vorbenannten Stapelplätzen des Orients kommenden Stoffe zu gottesdienstlichen Zwecken verwandt wurden, erhellt aus den reichen Inventarien jener Zeit, in welchen der „thesaurus indumentorum" von bischöflichen und andern Kirchen näher verzeichnet steht. Diese liturgischen Prachtgewänder aber vermehrten sich noch um ein Bedeutendes, als die Kreuzfahrer zu Byzanz, dem Sitze der Seidenmanufactur, das Lateinerreich errichteten, und die Ritter, schwer beladen mit den Webereien des Orients, welche ihnen bei dem Falle von Byzanz als Beute zugetheilt wurden, in die Heimath zurückkehrten.

Nichtsdestoweniger blieben aber dennoch diese orientalischen Gewebe, welchen das Abendland eine so ergiebige Absatzquelle bot, das frühere Mittelalter hindurch in hohen Preisen. —

So erzählt uns Beda der Ehrwürdige, dass der h. Benedict, erster Abt von Wearmouth, auf einer seiner Reisen nach Rom von dorther zwei Stücke Seidenstoff von unvergleichlich schöner Arbeit mitgebracht habe, und dass er sie dem König Egfrid abstand, der ihm dafür im Eintausch eine grosse Strecke Landes überwies. [2])

Seit dem X. Jahrhunderte lagerten namentlich in Rom und Amalfi massenweise die kostbarsten Gewebe des Orientes, die nicht selten zu enorm hohen Preisen von occidentalischen Bischöfen, die „ad limina sedis Apostolicae" kamen, zu Cultzwecken angekauft wurden.

Alle diese edeln Stoffe, die von Bischöfen und Fürsten den Kirchen der Heimath als Geschenke aus der „ewigen Stadt" mitgebracht zu werden pflegten, hielt man der Schönheit des Gewebes und des theuern Ankaufspreises wegen hoch in Ehren und bezeichnete man diese Zeuge, wie schon vorhin bemerkt, mit dem generellen Namen: étoffes d'outre mer.

---

[1]) Vergl. Ottonis de St. Blasio Chronicon. Cap. XLIX. und G. de Ville-Hardouin: Hist. de la conquête de Constant. ch. CXXXI. etc.

[2]) Vita St. Benedicti, abbat. Wiremuth. primi etc. lib. I, Nro. 9.

II.

GESCHICHTLICHER ENTWICKELUNGSGANG DER WEBEREI ZU KIRCHLICHEN ZWECKEN

VOM XII.—XV. JAHRHUNDERTE.

Gleichwie mit Justinian im VI. Jahrhunderte die Seidenmanufactur im weströmischen Reiche in Aufnahme kam, so beginnt mit Roger, König von Sicilien, wie das noch heute allgemein Annahme ist, der Zeitpunkt, in welchem zuerst im südlichen Italien der fast geheimnissvolle Schleier, worin die orientalische Seidenmanufactur sich bisher einzuhüllen gewusst hatte, gelichtet und bald darauf auch dem übrigen Italien ein Industriezweig zugeführt wird, der schon ein Jahrhundert später als eine der Hauptquellen seines materiellen Wohlstandes sich herausstellt.

Wie dieses geschehen ist, berichtet uns genauer Bischof Otto von Freisingen, der bekannte Biograph Friedrich's I. Er sagt nämlich, dass Roger [1]) auf dem bekannten Zuge gegen Griechenland Korinth, Theben und Athen erobert habe und dass er zugleich mit einer ungeheuern Beute auch jene Künstler mit sich in Gefangenschaft fortgeführt habe, die sich mit Anfertigung von Seidenstoffen beschäftigten. Diese habe er dann nach Palermo gebracht und sie angehalten, die Seinigen mit der Kunst des Webens vertraut zu machen, und so sei diese Kunst, vormals unter Christen nur allein von den Griechen ausgeübt, auch den Lateinern zugänglich geworden.

Dieses auch von griechischen Schriftstellern [2]) gleichzeitig documentirte Factum der Verpflanzung der Seidenmanufactur aus Griechenland nach dem Süden Italiens fällt in das Jahr 1146 und 1147, und wird auch von Heeren [3]) als ein durch die Kreuzzüge herbeigeführtes glückliches Ereigniss betrachtet. Indessen schon der gelehrte italiänische Geschichtsforscher Amari, dem auch M. Wenrich in seiner Schrift: „Die Araber in Italien und den anliegenden Inseln“ beipflichtet, nimmt Anstand, das Jahr 1147 als das

---

[1]) Ottonis Frising. episc. de Gestis Friderici I. .... lib. prim. cap. XXXIII (— Rerum Ital. Script. tom. V, col. 668, C.)

[2]) Griechische Schriftsteller geben an, dass Roger Friede mit dem Kaiser Alexis geschlossen und die griechischen Gefangenen herausgegeben hätte; nur wären Korinther und Thebaner von unbekannter Herkunft und auch Solche zurückbehalten worden, die geschickt in der Kunst des Webens gewesen seien; darunter hätten sich Frauen und Männer befunden.

Nicetae Choniatae de Manuele Comneno lib. II, cap. 8. (Ed. Fabr. pag. 65, B — edit. Bekker. pag. 129, lin. 14.)

[3]) A. H. L. Heeren über den Einfluss der Kreuzzüge.

Normaljahr für Einführung der Seidenweberei in Sicilien zuzulassen und stützt sich dabei vornehmlich auf eine arabische Inschrift, mit Jahreszahl gestickt auf einem prachtvollen Gewande, welches gegenwärtig in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien sich bei dem übrigen Krönungsornate befinden soll.

Wenn nun auch gelehrte Forschungen bisheran noch nicht das Jahr der Einführung der Seidenindustrie in Italien mit historischer Genauigkeit festgestellt haben, so ergibt sich doch, nach Vergleichung der verschiedenen hierüber obwaltenden Meinungen, das ziemlich feststehende Resultat, dass nicht gar viele Jahrzehnte vor der Expedition König Roger's nach Sicilien, als noch daselbst das alte Recht, die „jura vetera", nach dem Canonicus Gregorio [1]) in Geltung stand, also kaum ein halbes Jahrhundert vor Ansiedelung der Normannen auf sicilischem Boden, die Seidenmanufactur in kleinen Anfängen begonnen habe, und dass bereits an dem normännischen Hofe zu Palermo gegen Mitte des XII. Jahrhunderts ein königliches, monopolisirtes Institut für Anfertigung von Seidenstoffen, „hôtel de tiraz", [2]) bestand, durch welches die normännischen Fürsten, unterstützt durch saracenische Seidenwirker und Künstler, die Pracht und den Luxus des eifersüchtigen griechischen Hofes nachzuahmen Gelegenheit fanden.

Weil nun aber die Bekenner des Koran aus erklärlichen Gründen die fränkischen Christen nicht in die geheime Kunst des Webens so leichten Kaufs einführen wollten, so benutzte Roger die eben angedeutete Gefangenschaft der kunstgeübten Griechen, um einestheils den gewinnreichen Seidenmanufacturen in seiner Grossgrafschaft Sicilien mehr Ausdehnung zu geben, anderntheils um mit allmäliger Verdrängung der Moslims, das hôtel de tiraz in christliche Hände zu bringen.

Dass unter Beihülfe der vorgedachten Griechen die christlichen Einwohner Siciliens der Cultur des von Morea eingeführten Maulbeerbaumes und der Bereitung und Verarbeitung von Seidengespinnsten fleissig oblagen, geht daraus hervor, dass schon we-

---

[1]) Considerazioni sopra la storia di Sicilia etc. dal Gregorio, canon. Palermo dalla reale Stamperia 1805, in 8.

[2]) Dieses Hôtel de tiraz möchte in seinen Anfängen von den Moslim der Dynastie der Benu-kelb auf Sicilien herrühren, welche den Bedarf der gesponnenen Rohseide etwa aus Africa oder Asien bezogen; noch unter Roger I. bestand dieses Webe-Institut im königlichen Palast aus muselmännischen Arbeitern, und der Geschichtschreiber Ebn-Djobaïr erzählt, dass fränkische Christinnen, die ebenfalls im Hôtel de tiraz arbeiteten, zum Islam übergetreten seien.

nige Jahre später, 1185, der saracenische Geschichtschreiber Ebn-Djobaïr [1]) in Beschreibungen von den reichen Seidengewändern der Einwohnerinnen Palermo's sich ergehen konnte, die allem Anscheine nach in den gewerbfleissigen Städten Siciliens angefertigt worden waren.

Dieser Kleiderpracht entsprach auch die innere Einrichtung und Ausstattung, wodurch der Palast der normännischen Könige, der Abkömmlinge des Grafen Tancred von Hauteville, kaum den Serails der orientalischen Grossen jener Zeit nachstand.

Alle Gemächer desselben waren mit kostbaren Seidenstoffen behangen; auch die Diener, ja sogar die Wächter und Thürsteher waren mit seidenen Gewändern bekleidet. [2])

Da hier bloss eine geschichtliche Uebersicht über den Entwickelungsgang der Weberei geliefert werden soll, mit besonderer Berücksichtigung ihrer Leistungen für kirchliche ornamentale Zwecke, so können wir hier nicht im Einzelnen die grossartigen künstlerischen Productionen beleuchten, die schon im Anfange des XIII. Jahrhunderts aus den Arbeitsstätten des königlichen Ateliers im Palaste zu Palermo hervorgingen. [3]) Hier deuten wir nur noch vorübergehend an, dass auch in Palermo die Krönungsgewänder der deutschen Kaiser, die in einem folgenden Capitel ausführlich beschrieben werden sollen, nach erhaltenen Inschriften im Jahre 1183, wahrscheinlich durch muselmännische Arbeiter, ihr Entstehen fanden.

Bevor wir indessen auf die Zeichnung in jenen sicilianischen Geweben, so wie auf den stofflichen Theil derselben näher eingehen, wollen wir hier noch über die grosse technische Vollendung der Seidenmanufactur, deren sich Palermo bereits am Schlusse des XII. Jahrhun-

---

[1]) Wie sehr die Normannen auf sicilischem Boden mit der Kunst des Webens auch mit muselmännischen Sitten und orientalischem Aufwand und Luxus sich befreundeten, folgt aus der eben gedachten Erzählung des saracenischen Schriftstellers, worin er angibt, dass am Weihnachtsfeste 1185 die Frauen Palermo's einhergingen in Gewändern von goldgelber Seide, umgeben mit zierlichen Mänteln.

[2]) Alexandr. Telesini coenob. Abb. de reb. gest. Rogeri Siciliae regis lib. II, cap. V. (Rer. ital. Script. tom. V, pag. 622, col. 2, D und ibid. pag. 623, col. 1, A.)

[3]) In demselben Institute wurden wahrscheinlich jene seidenen Prachtstoffe angefertigt, die vom König Tancred an Richard Löwenherz im Jahre 1191 nach England gesandt wurden; vielleicht auch jenes Zelt von Seidenstoffen, geräumig genug, um 200 Ritter beim Festgelage aufzunehmen, das der König von England von Tancred einzutreiben sich berechtigt glaubte. Rogeri de Hoveden, annalium parsposter. Richard. I. (Rer. anglic. Script. p. Red. praecip. edit. MDCI pag. 688, lin. 7.)

derts erfreute, einen lateinischen Schriftsteller jener Zeit ein letztes Wort sprechen lassen. —

Hugo Falcandus äussert sich in der Vorrede zur Geschichte Siciliens, wo er eine Beschreibung der Stadt Palermo entwirft, wie folgt:

„Und gewiss nicht darf ich mit Stillschweigen übergehen jene „mit dem Palaste verbundene berühmte Werkstätte, wo die Seide „gesponnen wird in verschiedenfarbigen Fäden und wo man diese „als Gewebe zusammen verbindet, auf mannichfache Art. In Wirk- „lichkeit, man sieht hier, wie Stoffe aus einem, zwei oder drei „Fäden angefertigt werden, die weniger Auslagen und Geschicklich- „keit erfordern, nicht weniger auch Zeuge von sechs Fäden „(heximita), deren dichteres Gewebe mehr Seidenstoff erfordert. „Hier fällt in die Augen das „„diarhodon"", mit feuerrothem Glanze; „hier wird der Blick durch die grünliche Farbe des „„diapistus"" „angenehm angeregt; hier findet man einen Stoff, „„exarentasmas"", „der mit verschiedenen kreisförmigen Zeichnungen versehen, eben- „sowohl eine grössere manuelle Fertigkeit bei der Anfertigung, als „auch in Folge davon einen höhern Preis erfordert. Auch noch „eine Menge Ornamente mancherlei Art und von verschiedenen „Farben findet man dort, in welchen Gold mit Seide verwebt ist „und wo die schöne Abwechselung der Zeichnungen durch den „Schimmer von kostbaren Steinen überstrahlt wird. Zuweilen „fasst man Perlen ganz in Goldrändern ein, zuweilen bohrt „man sie auch an und befestigt sie mit einem durchgezogenen Fa- „den, indem man sie auf eine zierliche Art zu ordnen weiss, dass „sie eine Zeichnung bilden." [1])

Die in diesen Prachtstoffen, zur Zeit Roger's I. und seiner nächsten Nachfolger, enthaltenen Dessins weichen in ihren charakteristischen Zeichnungen wenig von den Zeichnungen der vorhergehenden Periode ab, d. h. die aus dem Peloponnes und Achaja als Gefangene nach Palermo fortgeführten griechischen Seidenwirker brachten nach Italien für ihre Gewebe jene Zeichnungen mit, die sie auch in ihrer Heimath anzuwenden pflegten; es spielt in diesen Zeichnungen noch immer durch das im vorigen Abschnitte weitläufiger beschriebene „bestiarium" mit seinen vielen meist symbolischen Thiergestalten, eingefasst von grössern und kleinern sich fortsetzenden Kreisen, Polygonen, oder man wandte, wie das auch

---

[1]) Hugo Falcandi, historia Sic. praef. (biblioth. histor. regni Sicil. op. et stud. B. Carusii tom. I, pag. 407) und in den rerum ital. Script. tom. VII, col. 256, B, ferner Antiquit. Ital. med. aev. tom. II, col. 405, C.

um diese Zeit bei den Webereien von Byzanz noch immer Styl war, grössere oder kleinere Scenerien aus dem Alten und Neuen Testamente an, namentlich zu Stoffen, welche einem gottesdienstlichen Zwecke gewidmet wurden.

Einen in etwa verschiedenen Charakter trugen indessen jene Ornamente, die in den ersten Zeiten aus dem hôtel de tiraz, dem γυναικεῖον [1]) der normännischen Könige, in Palermo hervorgingen. Bei der Duldsamkeit Roger's und seiner Nachfolger gegen die zahlreichen Bekenner des Islams auf Sicilien ist es erklärlich, dass noch lange Zeit nach der Einführung griechischer Seidenwirker Moslims als tüchtige und geschickte Arbeiter in dem ebengedachten königlichen Webe-Institute beschäftigt wurden.

So führt uns der bekannte arabische Reisebeschreiber Ebn-Djobaïr noch zur Zeit Wilhelm's II. einen Moslim als königlichen Diener vor, Namens Yahya (Johann), welcher in der königlichen Manufactur angestellt war, um die Kleider des Königs in Gold zu sticken. [2])

Die Zeichnungen in diesen Geweben zeigen noch vollständig den saracenischen Typus und unterscheiden sich nur wenig von den übrigen, um diese Zeit in Arabien und an der Nordküste Africa's unter muselmännischer Herrschaft angefertigten Stoffen.

Obgleich der Koran seinen Bekennern die bildliche Darstellung lebender Wesen, wie schon vorhin bemerkt, und eben so auch den Männern das Tragen von Seidenstoffen verbot, [3]) so stand doch immer der strenggläubige Moslim gerechtfertigt vor dem Gesetze da, indem er ja nicht für eigenen Gebrauch, sondern für den Handel seine Seidenzeuge anfertigte.

Diese Stoffe, voll der wunderlichsten Thiergestalten (cum historiis bestiarium), wovon uns bereits im VIII. und IX. Jahrhunderte Anastasius so Vieles berichtet, fanden auch im XII. und XIII. Jahrhunderte in tausendfältiger Modification ihre Wiederholungen von muselmännischen Fabricanten in Sicilien und

---

[1]) Es ist bekannt, dass kostbare Purpur- und Seidenstoffe, die sich die byzantinischen Kaiser als Monopol reservirt hatten, nur allein in dem kaiserlichen gyneceum durch Arbeiter angefertigt werden durften, die unter besondern Gesetzen standen. Vergl. Cod. Justen. lib. X, tit. VIII et IX, und Cod. Theodos. lib. X, tit. XX u. XXI.

[2]) Journal asiatique, quatrième serie, tom. VII, Janvier 1846.

[3]) Um dem Ueberhandnehmen des Luxus vorzubeugen, drückt sich der Koran scharf aus gegen den Gebrauch von Seidenstoffen; so heisst es z. B.: „Wer immer sich in diesem Leben in Seide kleidet, der wird sicherlich nicht im künftigen Leben sich damit bekleiden“; und weiter: „Der sich nur einmal in Seide kleidete, hat keinen Antheil am ewigen Leben.“

in dem südlichen Spanien. Einen besonders stark ausgeprägten saracenischen Charakter tragen im XIII. Jahrhunderte jene Seidenzeuge, die streifen- und bandförmig (étoffes rayées) vielfarbig angefertigt zu werden pflegten.

Diese Reihe von aufeinanderfolgenden Bandstreifen ist meistens aus fünf bis sechs verschiedenen Farbtönen zusammengesetzt, deren eigenthümliche Nüancirung und Zusammenstellung leicht die orientalische Abstammung erkennen lässt. In diesen Bandstreifen befinden sich häufig in Gold gewebte gerade fortlaufende Ornamente, Halbmond, Sterne, Bandverschlingungen, sehr oft aber auch in Gold gewirkte kurze Sprüche, meist aus dem Koran entnommen, die, geradlinig fortlaufend, sich immer wiederholen. [1])

Als interessantes Beispiel eines saracenischen Stoffes mit vielfarbigen Bandstreifen, „palles roés“, [2]) wie sie gewöhnlich in provençalischen Romanzen genannt werden, verweisen wir hier auf ein seltenes Gewandstück, dessen nähere Durchsicht wir der Gefälligkeit des Herrn Professor Lessing verdanken. Es befindet sich nämlich im Besitz desselben ein höchst merkwürdiges Messgewand des XIII. Jahrhunderts, das auch in Bezug auf Schnitt die faltenreiche schöne Form des Mittelalters bewahrt hat. Dieses wohlerhaltene Messgewand, dessen orientalischer Ursprung in Bezug auf den Stoff nicht im Geringsten beanstandet werden kann, stammt mit noch zwei andern nicht weniger interessanten Gewändern aus einer Kirche zu Braunschweig. In derselben Kirche sieht man noch eine Menge der merkwürdigsten ältern liturgischen Gewänder, sämmtlich dem XIII., XIV. und XV. Jahrhunderte angehörend. In einem folgenden Capitel werden wir noch Gelegenheit finden, die vorzüglichsten derselben näher zu besprechen.

Ein anderes Beispiel eines im XIII. und XIV. Jahrhunderte sehr häufig angewendeten Stoffes zu liturgischen Zwecken mit streifenförmig geordneten Dessins liefert die Zeichnung auf Tafel III, entnommen einem andern Messgewande aus der Sammlung des obengenannten Künstlers. Den reichen Stoff kann man als „drap d'or“ bezeichnen; der Fond desselben ist ein Croisée-Gewebe

---

[1]) In dem Museum für mittelalterliche Kunst zu Dresden und unter den vielen mittelalterlichen Gewändern der Marienkirche zu Danzig sahen wir Messgewänder, in der alten Form angefertigt aus schweren Goldgeweben, mit ähnlichen streifenförmig geordneten Zeichnungen, mit arabischen Inschriften und Ornamenten die ihren saracenischen Ursprung deutlich erkennen liessen.

[2]) „palles roés, purpre et biz pur vestir“. Vie de St. Thomas v, 155. (Chron. des ducs de Normandie par Benoit, tome III, page 466.)

in Dunkelroth; sämmtliche Dessins sind in Goldfaden gewebt. Wie bei dem vorhergehenden Muster sind hier Thier- und Pflanzen-Ornamente bandförmig geordnet; sowohl die Eigenthümlichkeit der Textur, mehr aber noch die Wahl der darin streifenförmig übereinandergestellten Thiergestalten sind uns nach der Analogie documentirter arabischer Gewebe hinlänglich Beweise, dass auch dieser Stoff, angefertigt von Bekennern des Koran, „d'outre mer" gekommen ist. [1]) Man wird uns bei Deutung der vorliegenden Zeichnung nicht den Vorwurf machen, eine gezwungene Thiersymbolik aufstellen zu wollen, wenn man zu der Annahme sich hinneigte, dass durch die dargestellte Thierhistorie die vier Elemente möglicherweise repräsentirt werden können; nämlich durch den Elephanten das Land, durch den Drachen das Feuer, durch den Fischreiher das Wasser, durch den Adler die Luft. [2])

Zu derselben Zeit, in welcher unter der normannischen Dynastie die Seidenfabrication und Weberei in Sicilien eine solche Ausdehnung gewann, entwickelte sich auch im Süden der iberischen Halbinsel, im maurischen Spanien, namentlich in den Städten Almeria, Lisbona, Sevilla dieser Gewerbzweig zu einer Blüthe, die, abgesehen auch von den übertriebenen Berichten maurischer Schriftsteller [3]) als Zeitgenossen, heute noch, nach Einsicht der maurischen Gewebe dieser Periode, unser gerechtes Staunen verdient. Die Geschichte hat es noch nicht deutlich nachgewiesen, wann die Cultur des Maulbeerbaumes im südlichen Spanien eingeführt worden und die Seidenmanufactur ihren Anfang genommen habe.

Schon der im Vorhergehenden oft erwähnte Anastasius spricht an vier verschiedenen Stellen von kostbaren spanischen Seidenstoffen [4]) (velum spanicum). Auch eine Biographie des h. Ansegisis,

---

[1]) Inwiefern man zu der Annahme berechtigt ist, dass diese zuletzt besprochenen Stoffe so wie die andern noch zu Braunschweig vorfindlichen Gewebe von den Zügen Heinrich's des Löwen († 1195) herrühren, wollen wir hier dahingestellt sein lassen.

[2]) Recherches sur l'histoire ... de l'Espagne pendant le moyen-âge p. A. Dozy, tome I, pages 82—86.

[3]) Diesen Berichten zufolge soll Cordova unter der Regierung des Abderrahman III., 912—961, 212,000 Häuser, 85,000 Kaufläden, 900 öffentliche Bäder, 600 Moscheen, 70 Bibliotheken und 17 öffentliche Schulen gehabt haben; zu dieser Zeit waren auch die Seidenstoffe von Granada und Almeria sehr gesucht und zu Sevilla sollen 60,000 Seidenwebestühle in Thätigkeit gewesen sein.

Cantu, allgem. Geschichte des Mittelalters, übersetzt von Dr. Brühl, II. Bd., S. 426 und 427.

[4]) Anastas. Biblioth. de vitis Rom. Pontif. No. CV. S. Leo IV. A. C. 847. (Rer. italic. Script. tom. III, pag. 231, col. 2, D; pag. 243, col. 1, B; pag. 244, col. 2, A; pag. 245, col. 2, B.)

Abts von Fontenelle, † 835, spricht schon um diese Zeit von kostbaren spanischen Decken „stragulum Hispanicum unum, ... de fundatum et stauracin." [1])

Auch ein byzantinischer Schriftsteller des XII. Jahrhunderts bestimmt bereits näher die Beschaffenheit der Stoffe, die in Spanien bei den Säulen des Herkules um jene Zeit angefertigt und auf Handelswegen nach dem alten Macedonien und Tessalonien gebracht worden seien. [2])

Ein englischer Schriftsteller des XIII. Jahrhunderts berichtet uns über den Reichthum der spanischen Stoffe bei Gelegenheit der Heirath Philipp's, Grafen von Flandern, mit Beatrix, Tochter des Königs von Portugal, Folgendes:

„Der König (von Portugal) liess darauf die von Flandern „hergesandten Schiffe beladen mit den Schätzen Spaniens, mit Ge„wändern von Goldstoffen und mit Goldstickereien, mit kostbaren „Steinen, mit Stoffen von Seide etc." [3])

Wenn man auch den bekannten grossrednerischen Berichten arabischer Schriftsteller über den Flor der Seidenindustrie in den Städten Sevilla, Granada, Almeria nach dem X. Jahrhunderte nicht zu viel Gewicht beilegen darf, so scheint doch nach den glaubwürdigen Angaben des berühmten Geographen Edrisi mit ziemlicher Sicherheit festzustehen, dass im Beginn des XIII. Jahrhunderts allein in dem Bezirke von Jaen 3000 Dorfschaften sich mit der Seidenzucht beschäftigten. [4]).

Besonders soll der maurische König Aben-Ahlahmar, der gegen 1248 regierte, die Cultur und Fabrication der Seide bedeutend gefördert haben, so dass um diese Zeit die Seidenzeuge von Granada sogar den syrischen Stoffen vorgezogen wurden. [5])

Vor allen andern maurischen Städten, die vom X. Jahrhunderte ab mit der Fabrication von Seidenzeugen [6]) sich beschäf-

---

[1]) Acta Sanctorum ord. S. Benedicti saec. IV. pars prima, pag. 634.

[2]) Trimario, sive de passionibus ejus, dialogus etc. ed. C. B. Hase.

[3]) Ymagines historiarum aut. Rudolfo de Diceto sub anno 1184 (Hist. Angl. script. X, tom. I, col. 623, lin. 35).

[4]) Géographie d'Edrisi, traduite de l'arabe en français..... p. Amédée Jaubert etc. tome II, page 50.

[5]) Historia de la dominacion de los Arabes en Espanna etc. Madrid, imprenta que fué de Garcia 1820—1821, in 4., tom. III, p. 37, 38.

[6]) Wer sich über die Ausdehnung der Seidenmanufactur unter maurischer Herrschaft in Spanien näher unterrichten will, den verweisen wir auf ein Werk: l'Introduction des procédés relatifs à la fabrication des étoffes de soie dans la Péninsule hispanique sous la domination des Arabes etc. Paris, Maulde et Renou, 1838, in 8., und besonders: Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie etc. p. Francisque Michel, tome I, pages 284—299.

tigten, genoss Almeria den bedeutendsten Ruf, der sogar sprüchwörtlich wurde. [1]). — Ein arabischer Schriftsteller, Ibn-al-Khatib, nimmt sogar keinen Anstand, Almeria seines Handels, seiner Reichthümer und seiner Manufactur wegen die erste Stadt der Welt zu nennen. Dies bestätigend gibt M. Quatremère, dem Berichte des Al-Makarri folgend, an,[2]) dass die Stadt Almeria um diese Zeit 800 Gewerke zählte, bloss für Anfertigung von seidenen Schürzen und Binden.

Wie man heute in Städten mit grössern Seidenmanufacturen die Webestühle zählt, je nachdem auf denselben glatte Stoffe (Satin, Atlas, Taffet) oder dessinirte und brochirte, oder Sammet und Sammetbänder angefertigt werden, so classificirte man in Almeria, als seine Industrie ihren Culminationspunkt erreicht hatte, im XII. und XIII. Jahrhunderte, auch die Metiers je nach der Beschaffenheit der Gewebe, die darauf angefertigt wurden; so waren 1000 Arbeiter daselbst beschäftigt mit der Weberei von Brokaten und Stoffen, die man „holol" nannte, eine fast noch grössere Zahl Weber verwandten ihren Fleiss auf Anfertigung eines Gewebes, das man mit dem Ausdrucke „iskalaton" bezeichnete.

Ferner zählte man daselbst 1000 Weber, die sich mit Anfertigung von Gewändern befassten, welche man „al-jorjáni" nannte; eine gleiche Zahl von Arbeitern verlegte sich auf Anfertigung von seidenen Geweben, die unter dem Namen „isbaháni" (Ispahan) gingen. — Ferner befand sich daselbst noch eine grosse Zahl von kleinen Manufacturisten, die Damaststoffe anfertigten, in hellen Farben zu Behängen und zum Kopfputz für Frauen; die Anfertigung eines andern Stoffes, „tiraz", beschäftigte ebenfalls 800 Gewerke. Es ist dieser „terminus technicus", dem wir auch bereits oben bei der königlichen Weberei im Palaste der normännischen Fürsten in Palermo begegnen, die arabische Bezeichnung für ein Ehren- und Feierkleid. Dieser „tiraz" gehörte also zu den kostbaren Geweben. In denselben waren meistens die Namen der Sultane, der Prinzen und anderer hochstehender Personen eingewebt. Ein dem „tiraz" verwandtes Gewebe, das nach Urtheil der Sachkenner durch Moslims entweder in Aegypten oder im maurischen Spanien im XIII. Jahrhunderte sein Entstehen fand, zeigt die Tafel VI.

Das Gewebe ist ein hellrother Damast; das Hauptmotiv stellt eine birnförmige Verzierung dar, wie sie mit verschiedenen Modifi-

---

[1]) Proverbes et dictions populaires aux XIII. et XIV. siècles, publiés p. A. Crapelet, page 93.

[2]) Histoire des Sultans mamlouks de l'Egypte, tome II, page 103, not. 123.

cationen in arabischen Webereien immer wieder zurückkehrt; M. Adrien de Longpérier, Director des kaiserl. Museums des Louvre, eben so bedeutend als Archäologe und nicht weniger als Kenner der orientalischen Sprachen, dem wir bei längerer Anwesenheit in Paris die orientalischen Webereien unserer Sammlung behufs Entzifferung der darin in Menge vorkommenden Inschriften mit kufischen Charakteren vorlegte, hatte die Gefälligkeit, auf Ersuchen eine schriftliche Entscheidung dahin abzugeben, dass in dem äussern Rande der eben bezeichneten birnförmigen Verzierung, von unten anfangend, nach beiden Seiten hin, sich folgender Spruch wiederhole: „Ruhm unserm Herrscher dem Sultan"; in dem kleinern rosenförmigen Ornamente kehre immer wieder zurück der Text: „Der Sultan el Malek".

Diese letztere Aufschrift, sowie auch die Formation der Buchstaben spräche mit ziemlicher Gewissheit für Anfertigung des Gewebes unter Herrschaft eines saracenischen Fürsten aus dem Geschlechte der Mamlouks Bahrites, welches von 1250—1389 regierte.

Nicht weniger liefert auch die Weberei folgender auf Tafel VII dargestellter Abbildung einen Beweis von dem feinen entwickelten Formensinne saracenischer Dessinateurs gegen Ende des XIII. Jahrhunderts. Das Gewebe selbst ist ein äusserst zartes und delikates und zeugt von einem bedeutenden Fortschritte der Webekunst. Der Fond des Stoffes zeigt eine dunkele seegrüne Textur von feinem Seidengespinnst; die Zeichnung wird durch Goldfäden, als Einschlag durchgehend nicht brochirt, dargestellt. Diese Goldfäden sind von sehr merkwürdiger Beschaffenheit; sie sind nämlich nicht rund als Faden gedreht, sondern gleich wie dünne Riemchen platt geschnitten; die noch ziemlich starke, dem Auge wohlthuende Vergoldung ist bloss auf der einen Seite des riemenförmigen glatten Fadens applicirt; die Kehrseite des in Rede stehenden Gewebes lässt den auf der Hauptseite vergoldeten Plattfaden bräunlich (ohne Vergoldung) zu Vorschein kommen. Trotz emsiger Nachforschungen [1]) lässt sich bis jetzt zur Stunde

---

[1]) Auf chemischem Wege haben wir von bedeutenden Fachmännern in Lyon, Paris und Berlin die Goldfäden in den Geweben des Mittelalters vom X.—XV. Jahrhunderte analysiren lassen; indessen führte diese Untersuchung zu keinem bestimmten Resultate.

Es wäre vom grössten Interesse für eine billige Herstellung von Goldgeweben, namentlich zu kirchlichen Zwecken, wenn man heute wieder einen solchen Goldfaden, wie sie das ganze Mittelater zu kirchlichen Ornaten anwandte, darstellen könnte. Dass diese präparirten Fäden mit eigenthümlicher Vergoldung nicht so theuer als unsere heutigen Goldfäden gewesen sein müssen, geht schon aus dem Umstande hervor, dass bei den ältern Geweben

weder der Urstoff des gedachten Fadens angeben, noch ein Nachweiss führen, mittels welchen Bindemittels auf dem zarten Riemenfaden eine solche schöne und solide Vergoldung aufgetragen werden konnte. Die Ansicht gewichtiger Stimmen sprach sich dahin aus, dass die Substanz des Fadens kein animalisches, sondern ein vegetabilisches Product sei. Man war der Meinung, diese Fäden, welche auf der Kehrseite das Aussehen einer zarten Pflanzenrinde bieten, rührten von einem faserreichen Gewächse her (etwa der Papyrusstaude, dem Byssus? Diese feinen Pflanzenhäutchen (Bast) wären im Oriente in grossen Quantitäten auf der einen Seite vergoldet worden, und bis in's späte Mittelalter den occidentalischen Webereien als fertiges Goldgespinnst, als Waare zugekommen.

Im Vorhergehenden haben wir in gedrängten Zügen das Entstehen der Seidenmanufactur im Occidente, auf Sicilien und im maurischen Spanien nachzuweisen versucht; da nun aber durch das rasche Emporblühen der Seitenindustrie, durch den betriebsamen Kunstfleiss der Normannen und Saracenen in Sicilien und der Mauren im Königreiche Granada den seitherigen grossen Monopolisten von Seidenstoffen in Byzanz, Alexandrien, Antiochien, Tyrus, Damascus, Bagdad, Jspahan etc. eine bedeutende Concurrenz erwuchs, so wäre es hier wohl an der Zeit, nachzusehen, ob auch mit der Entwickelung der Seidenmanufacturen im Occidente, mit der erhöhten Productionskraft die Consumtion von Seidenstoffen im XII. und XIII. Jahrhunderte gleichen Schritt hielt.

Das Abendland hatte unaufhaltsam fast 200 Jahre hindurch Schaaren jugendlich frischer Streiter in den Orient gesandt. Dieselben gründeten nicht allein im h. Lande, nach gewaltigen Anstrengungen, vorübergehend kleinere Königreiche, sondern es gelang den Lateinern auch, im Beginn des XIII. Jahrhunderts den morschen Thron des oströmischen Reiches umzustürzen. Die Sieger, welche nach Einnahme so vieler blühenden Handelsstädte in dem fast unermesslichen Besitze der Schätze des Orientes sich befanden, lernten jetzt Bedürfnisse kennen, deren Abgang sie früher im Abendlande nicht verspürt hatten; sie gewannen den Luxus, den Pomp und die Genusssucht der Besiegten lieb.

Was Wunder nun, wenn deutsche, französische und englische Ritter diesen liebgewonnenen Hang nach Luxus und orientalischer Ueppigkeit mit in die rauhere Heimath verpflanzten, zumal die

---

bis zum XV. Jahrhunderte seltener Brochirungen in Gold vorkommen, sondern zur Darstellung von Golddessins in der Regel der Goldfaden als Einschlag der ganzen Breite der Kette entlang durchläuft.

reiche Beute an kostbaren Stoffen es ihnen gestattete, in ihrem Anzuge und ihrer häuslichen Einrichtung die heimathliche Sitte und Einfachheit hintanzusetzen; auch war es jetzt ein Leichtes geworden, durch die fortwährende Communication mit dem Oriente, namentlich durch die Handelsverbindungen der lombardischen Städte Pisa, Venedig und Genua sich mit den bald unentbehrlich gewordenen Erzeugnissen der orientalischen Industrie zu versehen.

So beginnt denn auch gleich nach Ablauf der Kreuzzüge das Ritterthum in einem ungekannten Glanze sich zu entwickeln. Burgen und Schlösser entstehen allenthalben und im Innern derselben entfaltet sich nicht selten eine fast fürstliche Pracht; in kostbaren Anzügen von schweren Gold- und Seidenstoffen, mit prächtig geschirrten Rossen ziehen die Ritter zu Turnieren und Festgelagen. Frauen und Edelfräulein wetteifern, den Glanz der Feste durch ihre Gegenwart und durch den Reichthum ihres Anzuges zu verherrlichen. Troubadours und Minnesänger ziehen im Klange der Lieder von Burg zu Burg, von Hof zu Hof; kurz, das ganze Abendland feierte im XIII. Jahrhunderte einen romantischen frischen und fröhlichen Völker-Frühling.

Selbst das Bürgerthum in den Städten, welche jetzt ihre Selbstständigkeit zu erringen suchten, war von der Poesie des Lebens nicht ausgeschlossen; es hing mit Vorliebe an diesen Aufzügen und Schaugeprängen; es gewann lieb bunte Kleiderpracht und den festlichen Pomp. Daher suchte nicht selten der reiche Patricier innerhalb der Ringmauern den stolzen Burgbewohner an Aufwand und Prachtliebe zu übertreffen.

Die Kirche, welche im Mittelalter das ganze Volksleben durchdrang und nachsichtig und schonend den Bedürfnissen und Wünschen des Volkes entgegenkam,[1]) wusste zugleich seine Unternehmungen zu läutern, denselben eine religiöse Weihe zu geben und den jugendkräftigen Aufschwung der Völker auf das Höhere zu richten. Eine grossartige heilige Baubegeisterung erfasste im XII. und XIII. Jahrhunderte unwiderstehlich die Geister; so entstanden in unglaublich kurzer Zeit besonders im nordwestlichen Europa, namentlich zu Chartres, Bourges, Laon, Rheims, Amiens, Rouen etc., mächtige Kathedralbauten in einer neuen Bauweise, die in dem folgenden Jahrhunderte für das übrige Abendland typisch wurde.

Von Begeisterung für die Ehre Gottes ergriffen, zogen „Baubrüderschaften und Bildschnitzer“, meist unter Leitung eines baukundigen Mönches (magister operis), durch das Land nach allen

Richtungen hin und liessen sich da nieder, wo es zu bauen gab. Das Volk nannte sie in seiner naiven Weise „die Quartiermacher des lieben Hergotts“ (les logeurs du bon Dieu). [1])

Auf diese Weise schmückte sich das Abendland im Laufe zweier Jahrhunderte mit einem Kranze der herrlichsten Kirchen- und Klostergebäude. Natürlich musste mit der äussern und innern prachtvollen Ausführung dieser Tempel auch die Ausstattung der priesterlichen Gewänder und der kirchlichen Gefässe im Einklang stehen; der Frommsinn des Mittelalters war nämlich stets darauf bedacht, auch bis zum Kleinsten hin, dasjenige würdig auszuschmücken, was die Feier der Geheimnisse der Religion verherrlichen half; wie hätte es daher jene priesterlichen Ornate auszustatten vernachlässigen können, die zu dem Altar und dem h. Opfer in unmittelbarer Beziehung standen?

Daher finden wir denn im XIII. Jahrhunderte in jener Zeit, wo die Geistlichkeit, der hohe Adel und das Volk mit einem Hochgefühl auf die eben vollendeten mächtigen Kathedralbauten herabsehen konnte, bei Bischöfen, Fürsten, Rittern und Patriciern einen edeln Wetteifer, die Würde des Gottesdienstes durch reiche Geschenke an kostbaren Stoffen und Gewändern zu heben.

Mit der Zunahme der Kirchen, Klöster und Abteien, denen reiche Schenkungen, weise Sparsamkeit und nüchternes Leben die Mittel zum Aufwande bei Verherrlichung des Gottesdientes gewährten, einerseits, und der steigenden Prachtliebe des Adel und der Bürgerschaft andererseits waren die Erzeugnisse der orientalischen, sicilischen und spanischen Webereien für den Bedarf des Abend landes bald nicht mehr ausreichend.

Daher tritt denn auch als ein Bedürfniss der Zeit, angelockt durch den reichen Gewinn, den die Seidenindustrie gewährte, kaum hundert Jahre nach Einführung derselben in Sicilien im Norden Italiens ein neuer nicht unbedeutender Concurrent auf, der bald den alten Monopolisten gefährlich zu werden droht.

Lucca nimmt vor allen andern Städten des nördlichen Italiens die Ehre in Anspruch, schon in der Mitte des XIII. Jahrhunderts die Seidenmanufactur im Bereiche seiner Ringmauern zu hoher Blüthe gefördert zu haben. —

Die „pailes d'Adria“ erlangten schon frühe Berühmtheit. Aus einem Rathsbeschluss, den Zanetti [2]) mittheilt, geht hervor, dass

---

[1]) La cathédrale de Chârtres par M. l'abbé Bulteau, page 20. Paris 1850.

[2]) „MCCXLVIII iud. VII, die XIV exeunte Septembri, capta fuit pars in Concilio majori et ordinatum de illis qui preerunt ad recipiendum rectum seu

schon um das Jahr 1248 in Lucca [1]) eine Menge Manufacturisten ansässig waren, die aus der Anfertigung von kostbaren Gold- und Purpurstoffen und schweren Seidengeweben reichen Gewinn zogen.

Da aber das Aufblühen der Seidenindustrie nur im Frieden gedeihen konnte, und politische Wirren und bürgerliche Streitigkeiten, die damals Lucca heimsuchten, lähmend auf diesen Kunstzweig einwirken mussten, so verliessen heimlich mehrere in der Seidenweberei erfahrene Lucchesen bereits 1314 ihre Heimath, und Venedig, Mailand, Florenz und Bologna nahmen die geschickten und fleissigen Auswanderer mit offenen Armen auf.

Schon frühe sollen die ersten vier lucchesischen Familien, im Besitze der geheimen Kunst der Seidenfabrication, nach Venedig gekommen sein, und denselben sollen 1309 bei den politischen Wirren und Aufständen, die damals zu Lucca ausgebrochen waren, siebenunddreisig andere Haushaltungen gefolgt sein.

Wir stellen nicht in Abrede, dass auch schon im Beginne des XIII. Jahrhunderts in Venedig so wie in den übrigen lombardischen Hauptstädten die Seidenweberei in kleinen Anfängen ihr Entstehen fand; das aber scheint nach den einstimmigen Berichten der Zeitschriftsteller festzustehen, dass durch die unfreiwillige Auswanderung der Lucchesen, besonders nach dem Verluste der republicanischen Staatseinrichtungen und der Einnahme Lucca's im XIV. Jahrhunderte durch Uguccione della Faginola, die bereits in mehrern Städten Italiens bestehenden Seidenwebereien sich in Folge dieser lucchesichen Auswanderungen zu grossartiger Blüthe erhoben [2]). — Zu gleicher Zeit, als sich die Seidenweberei in Venedig ansiedelte, entstanden auch in dem mächtigen und

---

dacium illorum hominum qui faciunt pannos ad aurum purpuras et cendatos quod non debeant emere vel emifacere de ipsis pannis, purpuris et cendatis nec etiam laborare modo aliquo de ipsis". Zanetti dell' Origine di alcune arti principali appresso i Viniziani Libri due Venezia MDCCLVIII, in 4., pag. 97.

[1]) Trotz sorgfältigen Nachsuchens ist es uns in Lucca nicht gelungen, aus der Blüthezeit der Weberei dieser Stadt noch einige Reste von Original-Webereien ausfindig zu machen. Was die Zeichnungen in den lucchesischen Seidengeweben betrifft, so schlossen sich diese ohne Zweifel an orientalische Vorbilder, so wie an die Productionen der Mauren in Spanien und der Sarazenen Siciliens an.

[2]) Vergl. über die Ausdehnung der Seidenwebereien im nördlichen Italien: „Städtewesen des Mittelalters von Hüllmann. Bonn 1826—1829." 4 Bde, in 8. Bd. IV, S. 101. Ferner: „l'Histoire de la république de Venise par P. Daru. 2. edit. Paris 1821." Tom. III, liv. XIX, ch. 23. Manufacture, étoffes de soie, pag. 147—154 et ch. XXIV (stagnation de l'industrie) pag. 164—165.

reichen Genua Werkstätten zur Anfertigung von Seidenzeugen, und schon kommen im XIII. Jahrhunderte genuesische Stoffe in den Handel, die sämmtlich mit dem Ausdrucke „pannus“ bezeichnet werden; dass dieselben kostbarer Art und von Seide gewesen sein müssen, geht schon aus der reichen stofflichen Beschaffenheit so wie auch aus ihrer Verwendung hervor. [1])

Jemehr Lucca in seiner Industrie sank, desto mehr erhob sich dieselbe in Florenz, und man kann behaupten, dass die Macht und der Reichthum von Florenz wesentlich durch die Ausdehnung seiner Seidenmanufacturen im XIV. Jahrhunderte bedingt wurde.

Um dem Leser einen Begriff von der Grossartigkeit der Seidenweberei der berühmten Vaterstadt der Mediceer zu geben, wie dieselbe sich im XV. Jahrhunderte gestaltet hatte, lassen wir hier wörtlich die in etwa übertriebene und prahlerische Schilderung eines florentinischen Chronisten folgen, die gegen die Venetianer als Rivale in diesem Metier gerichtet ist. Benedetto Dei [2]) eifert in seiner Chronik wie folgt:

„Was aber nun die Seidenzeuge, die schweren Gold- und Sil„berbrocate betrifft, die wir früher gemacht haben, jetzt noch ver„fertigen und noch ferner in einer Quantität fabriciren werden, „wie das Venedig, Genua und Lucca zusammen genommen nicht „vermögen ..... so erkundiget euch hierüber des Nähern in den „Bankhäusern der Medici's, der Pazzi, der Capponi, der Buondel„monti, der Corsini, der Falconieri, der Porlinari, der Chini, der „ser Martino etc. und bei tausend andern Handelshäusern und „Bankgeschäften, die ich nicht aufzähle, weil es zu viel Raum in „Anspruch nähme.“ [3])

Bei der schnellen Ausdehnung, die im Laufe des XIII. und XIV. Jahrhunderts die Anfertigung der Seiden- und Luxusstoffe in den freien Städten des nördlichen Italiens genommen hat, entstehen Fragen, deren Lösung der Forschung bis zur Stunde noch nicht gelungen ist.

---

[1]) Item cappa (Chorkappe, Rauch- oder Vesper-Mantel, pluviale) de panno Januensi cum circulis et avibus croceis et leopardis. The history of St. Pauls Cathedral, pag. 318, col. 1.

[2]) Dalla Cronica di Bened. Dei.

[3]) Wer sich näher Raths erholen will über die Ausdehnung, die die Seidenindustrie vollends im XV. Jahrhunderte in Florenz und dem übrigen Italien gewonnen hatte, der vergleiche das interessante Werk von Pagnini, sezione V, cap. I (Dell' Arté della seta, et prima de tempo, in cui si crede, che fosse gïa stabilita in Firenze questa Manifattura) und pag. 110—113, cap. II (Dell' utilità dell' arte della seta) etc.

Die Frage, woher bezogen die lombardischen Städte bei Einführung der Seidenweberei die Rohstoffe (metaxis), möchte für's Erste in der Beantwortung nicht so viele Schwierigkeiten bieten. Es lässt sich nicht annehmen, dass schon in der oben angegebenen Zeitperiode die Pflege der Seidenraupen und die Cultur des Maulbeerbaums im nördlichen Italien einen solchen Umfang gewonnen hatte, dass dadurch der Verbrauch an Rohstoffen gesichert war; man bezog daher durch Pisanische, Genuesische und Venetianische Handelsschiffe Rohseide aus dem Oriente, aus dem Peloponnes, Sicilien oder auch aus dem maurischen Spanien.

Woher aber bezog man die Goldfäden, die bis zum XV. Jahrhunderte in eigenthümlich präparirter Weise sich in sämmtlichen orientalischen und occidentalischen Webereien gleichmässig vorfinden, und ferner, wie präparirte das Mittelalter seine Goldgespinnste?

In Lyon wandern jährlich manche Louis d'or, angelockt durch eine hohe Preisbelohnung, in den Schmelztiegel, um zu stets misslingenden Versuchen verwandt zu werden, auf welche Art man den rohen Seidenfaden in einer Weise vergolden könne, so dass ihm noch immer Zartheit und Biegsamkeit und sein sanfter Glanz bliebe. Würde es gelingen, den Goldfaden in derselben Technik wiederherzustellen, wie das ganze Mittelalter hindurch derselbe bei kostbaren Stoffen sich angewandt findet, so würde man wieder ein billiges Goldgespinnst erhalten und zugleich ein solches, das eine grosse Biegsamkeit besitzt und dessen milder Glanz dem Auge wohlthuend ist. Man hätte dann ein schönes und dauerhaftes Surrogat anstatt des Goldfadens, wie er mit seinem stechenden Schimmer auf kostspielige Weise heute angefertigt wird.

Vielfache Nachforschungen und verschiedenartige chemische Versuche [1]) indessen haben bis heute noch nicht zur Lösung der Frage beigetragen: wie bereitete das Mittelalter seine Goldgespinnste, welche dasselbe ohne Oekonomie, ja fast verschwenderisch bei Anfertigung der Stoffe zu liturgischen Gewändern verwandte? —

Entweder erscheinen an den mittelalterlichen Geweben, sowohl orientalischer wie occidentalischer Fabrication, glatte riemen-

[1]) Wie das seither der Fall war, werden wir fortfahren, demjenigen, welcher durch chemische Versuche zur Aufhellung der angeregten Frage mitzuwirken in der Lage ist, auf Anfrage eine Partie alter, noch gut erhaltener Goldfäden von einer heute ungekannten Präparation zuzusenden; dagegen erbitten wir uns die Mittheilung des Resultates der angestellten Versuche.

förmige, nur auf einer Seite vergoldete Streifchen von zarter vegetabilischer Substanz, wie das in den Dessins auf Tafel VII zu ersehen ist, oder im andern Falle, und das findet wohl bei den meisten Geweben Statt, ist dieses dünne, auf einer Seite vergoldete Pflanzenhäutchen (?) um einen mehr oder weniger kräftigen Leinenfaden von starker Drehung gesponnen; zuweilen umspinnt dieses vergoldete Riemchen auch einen zartern Faden von Byssus, [1]) nie aber einen Seidenfaden. [2])

Erst im XV. Jahrhunderte scheint zuerst in Italien die heute noch gewöhnliche Präparation der Goldgespinnste in Aufnahme zu kommen, nach welcher der Goldfaden erzielt wird, indem man einen stärkern Seidenfaden mit einem dünngezogenen leichten Silberdrähtchen umspinnt, welches vorher mehr oder minder stark vergoldet worden ist. Schon das zu dem Goldfaden der beginnenden Renaissance verwandte kostspieligere Material von Seide als Unterlage und vergoldetem Silberdraht als Ueberspinnung nöthigt zu der Annahme, dass diese Goldgespinnste höher im Preise sich herausstellten, als die einfachere Darstellung eines Goldfadens, zusammengesetzt aus billigen Stoffen, nämlich aus ungebleichtem Naturleinen als Unterlage und aus bastartigen vergoldeten Häutchen als Ueberspinnung. — Daher werden denn auch, veranlasst durch den höhern Preis der nach neuer Weise zubereiteten Goldfäden, vom XV. Jahrhunderte ab in Goldfäden brochirte Dessins immer häufiger, wogegen man in den vorhergehenden Jahrhunderten bei reichern Stoffen den nach alter Weise hergestellten Goldfaden, weil er nicht so hoch zu stehen kam, als Einschlag, der ganzen Breite des Gewebes nach, durchgehen liess, wie schon vorher angedeutet wurde. Wie ist nun dieser Goldfaden von geschmeidiger Biegung, mit seinem gedämpften, nicht schreienden Goldglanze angefertigt worden? und hat er im Oriente oder im Occidente sein Entstehen gefunden?

Hierüber liessen sich nun eine Menge Hypothesen aufstellen, denen es nicht an Wahrscheinlichkeitsgründen fehlt; indessen ist der Raum hier zu beschränkt, um das Technische, das Materielle der Seidenmanufactur des Mittelalters des Weitern zu besprechen. Um jedoch über diesen interessanten Punkt, dessen genügende Aufklärung von den grössten Vortheilen für die heutige Anferti-

---

[1]) Vergl. Du Cange Erklärung ad voc. „byssus“.

[2]) In unserer über 600 Exemplare zählenden Sammlung mittelalterlicher Original-Webereien und Stickereien vom VIII. bis XVI. Jahrhunderte findet man nicht ein Beispiel, dass das Mittelalter dieses vergoldete Häutchen über einem Seidenfaden angebracht hätte.

gung reicher Goldbrocate sein würde, Einiges im Vorbeigehen mitzutheilen, mögen folgende Andeutungen genügen.

Sachkundige haben bis dahin noch unentschieden gelassen, ob das um den Leinenfaden gesponnene, auf einer Seite vergoldete Häutchen ein vegetabilisches oder ein künstlich präparirtes Product sei; rührt dieses zarte Häutchen, das auf der Kehrseite einen weisslichen Glanz zeigt, von einer Pflanze her, so fragt es sich, welches Bindemittel wandte das Mittelalter an, um auf diesem bastartigen Häutchen eine dauerhafte Vergoldung herzustellen, und welcher Modus wurde beim Vergolden beobachtet, um dieses massenhaft und billig einzurichten.

Andere haben nicht ohne haltbare Gründe die Vermuthung aufgestellt, dieses Häutchen wäre künstlich präparirt worden und bestände, seiner Substanz nach, aus einer gallertartigen leimigen Masse, die im flüssigen Zustande dünn auf einer grossen Stein- oder Messingplatte aufgetragen worden wäre. Im halbtrockenen kleberigen Zustande wäre dann eine leichte Vergoldung diesem gallertartigen durchsichtigen Ueberzuge gegeben worden, nach welcher dann derselbe in dünne fadenförmige Riemchen verarbeitet worden sei. Was nun den Ort der Anfertigung dieses soliden und schönen Goldfadens betrifft, dessen Präparation man heute gar nicht mehr zu kennen scheint, so glauben wir, dass die Heimath desselben im Oriente, [1]) dem ältesten Sitze der Seidenmanufactur, zu suchen ist. So viel steht fest, dass dieser Goldfaden am häufigsten bei Webereien in Anwendung kömmt, die entschieden orientalischen Charakter an sich tragen und deren Anfertigung mit Bestimmtheit der Zeit angehört, wo die Seidenindustrie noch nicht nach Sicilien übertragen war; indessen wollen wir gar nicht in Abrede stellen, dass auch bei der Blüthe, zu welcher sich im XIII. und XIV. Jahrhunderte die Seidenmanufactur in Italien erhob, noch längere Zeit dieser Goldfaden seine Anwendung fand.

Bei der schnellen Ausbreitung der Seidenweberei im lombardischen Italien ist es von grossem Interesse, sowohl für eine richtige Bestimmung der Chronologie der Gewebe des XIV. Jahrhunderts, so wie auch für das Studium des geschichtlichen Entwicke-

[1]) Bei alten Schriftstellern ist dieser Goldfaden meistens „or de Chipre", „aurum Cypreum" benannt, vielleicht weniger aus dem Grunde, weil dieser Goldfaden nur allein auf der Insel Cypern angefertigt wurde, sondern um überhaupt, wie es uns scheinen will, seine orientalische Herkunft anzudeuten. In dem „inventaire des vases sacrés et ornem. de la cathedr. d'Auxerre en 1531" kommt fortwährend die Bezeichnung „or et argent de Chipre" vor. Interessante Aufschlüsse über den in Rede stehenden Gold- und Silberfaden theilt mit Mons. Francesque-Michel in seinem oft citirten Werke „Récherches sur le commerce, la fabrication des étoffes de soie etc." Tom. II, pag. 189, not. 2.

lungsganges der liturgischen Gewänder, die Zeichnungen näher zu erforschen, die diese Zeuge als eine eben im Aufschwung befindliche Industrie charakterisiren.

Gleichwie die Dessins in vielfarbigem incrustirtem Schmelz an den Reliquienkästchen (arcula, theca), die im XII. und XIII. Jahrhunderte in grössern Benedictiner-Klöstern von den „opifices argentarii" in der Regel angefertigt wurden, noch lange Zeit deutlich an Byzanz und seine berühmten Email- und Schmelzarbeiten in Bezug auf Zeichnung und Ausführung erinnerten, so konnten auch unmöglich die im XIII. Jahrhunderte zuerst zu Lucca angefertigten seidenen Stoffe, was die Zeichnung betraf, die orientalischen Vorbilder verleugnen. — Die Präparation und Färbung der Rohseide, die Technik des Webens verursachte schon einerseits bei Einführung der Seidenindustrie auf dem italiänischen Festlande, wie erklärlich, so viele Schwierigkeiten, dass man Anfangs nicht an Neuschaffung von eigenen Dessins dachte, sondern jene Muster mit mehr oder weniger Glück adoptirte, die von den maurischen Webstühlen Spanien's oder den saracenischen Sicilien's herrührten; auch copirte Zeichnungen von Stoffen aus Byzanz, Alexandrien, Arabien, Persien, die noch immer trotz der occidentalischen Concurrenz ihren Markt im Abendlande fanden, kommen in den ältesten lombardischen Geweben vor. Da die Vorliebe für Thierornamente in der romanischen Kunstperiode herrschend war und noch lange Zeit hindurch in der Gothik sich fortsetzte, so erscheint in den Geweben dieser Zeit noch immer das vollständige „bestiarium", wie es in den orientalischen Musterstoffen sich noch lange erhalten hat; nur sind diese phantastischen Compositionen von ineinander verschlungenen Thier- und Pflanzenornamenten [1]) im Vergleich zu den Thierzeichnungen in den von Anastasius beschriebenen Stoffen bedeutend veredelt, und auch die Technik in diesen Zeugen zeugt bereits von einem grossen Fortschritt der Webekunst.

Die in den freien Städten der Lombardei rasch aufblühende Weberei schloss sich indessen immer enger an die näher liegenden Vorbilder aus Sicilien und dem südlichen Spanien an, und mochte wohl aus dem Grunde eine nicht allzu grosse Neigung zur Nachahmung der Zeichnungen von Seidenzeugen, welche „d'outre mer" aus dem fernen Osten bezogen wurden, stattfinden, weil schon im XIII. Jahrhunderte die Kunst im Allgemeinen besonders im griechischen Reiche geistlos zu werden anfing und allmälig derart verknöcherte,

---

[1]) Um ihren Ursprung näher zu bezeichnen, erhielten sie schon damals den noch heute gebräuchlichen Namen „Arabesken".

dass sie in ihrer Anwendung auf religiöse Gegenstände für das griechische Schisma typisch und wohl auch deswegen von der lateinischen Kirche vermieden wurde. Im Gegentheile aber befand sich um diese Zeit, bei der Abgestorbenheit der Kunst im griechischen Reiche, die Kunst des Islams auf der Höhe ihrer formellen Ausbildung. [1]) Der feine Kunstsinn der Araber bewährte sich besonders in Ausbildung der Kleinkunst, wozu eine unglaubliche Handfertigkeit von Haus aus sie sehr befähigte. Namentlich zeichneten in vorliegender Kunstepoche Mauren und Saracenen sich aus in der Elfenbeinschnitzkunst, der Decorations-Malerei, der Goldstickerei und vorzüglich der Weberei. Abgesehen von der äusserst feinen delicaten Textur an den maurischen Stoffen des XIII. und XIV. Jahrhunderts und von der zarten und wohlthuenden Farbenmischung, wodurch sich dieselben so vortheilhaft auszeichnen, zeigen insbesondere die Muster in den muselmännischen Geweben jener Zeit eine Fülle von schöpferischer Phantasie, einen Schwung der Zeichnungen und eine künstlerische Durchführung des herrschenden Styles bis zu den kleinsten Details, dass unsere heutige hochtrabende und zu gelehrt gewordene Kunst, namentlich in Rücksicht auf eine freie und selbstständige Behandlung des Ornamentes hier ihre Vorbilder suchen könnte. [2])

Was Wunder also, wenn bei dieser Vorzüglichkeit der arabischen Seidenfabrication der Norden Italiens beim Entstehen seiner Industrie, mit unbedeutender Modification, das ängstlich nachzuahmen suchte, was in Bezug auf Technik und Zeichnungen die Meister der Webekunst dem gewinnreichen Handel übergaben.

Daher denn auch in den frühesten italiänischen Geweben eine fast getreue Nachahmung arabischer Vorbilder; nur daran ist die Copie zu erkennen, dass dieselbe als Fabricat zuweilen nicht mit

---

[1]) Wir verweisen hier auf die prachtvollen Bauwerke mit ihren Malereien auf Sicilien, im maurischen Spanien, in Sevilla, in Granada, auf die Alhambra etc.

[2]) Wie sehr unsere heutigen Dessinateurs zu Paris und Lyon ihrer meist abgenutzten Phantasie in einer Weise Gewalt anthuen, dass sie nicht selten das Geschmackloseste in Bezug auf Zeichnungen und Farbengebung als „nouvauté“ zu Tage fördern, hat zur Genüge die Weltausstellung in Paris bewiesen; es hat uns scheinen wollen, als ob Zufall und Laune und gewiss nicht selten auch das Kaleidoskop dem armen geplagten Componisten zu Hülfe kommen muss, so matt, geist- und charakterlos waren viele der ausgestellten Productionen der Pariser, Lyoner, Wiener und Mailander Fabrication, namentlich aber auf dem Gebiete der Kirchenstoffe; hingegen hatten sich in den, in den gegenüber befindlichen Räumen des Riesenpalastes aufgestellten arabischen, syrischen, persischen und indischen Geweben meist noch die alten historischen Zeichnungen mit einigen Modificationen erhalten und auch die Farbenstimmung war in der Regel eine wohlthuende und glückliche zu nennen.

jener technischen Fertigkeit ausgeführt ist, wodurch das Original sich auszeichnet.

Wie vorher bemerkt wurde, pflegte man schon in früher Zeit in arabischen und maurischen Geweben häufig Sprüche aus dem Koran oder die Namen der jedesmaligen Regenten als Ornamente zu benutzen. Bei den Nachahmungen von Seiten der Christen kommen sehr häufig ebenfalls kufische Charaktere vor und in einer solchen Weise ornamentalisch aufgefasst und durchgeführt, dass sie in ihrer Verzierung kaum noch als Buchstaben zu erkennen sind. Sehr selten lässt sich in diesen imitirten Zeugen mit Mühe ein Gedanke aus diesen verschnörkelten kufischen Lettern entziffern; in der Regel aber sind diese Charaktere als willkürliches Ornament ohne Absicht neben einander gestellt.

Das Letztgesagte könnten wir durch eine Menge von Abbildungen klarer veranschaulichen, indem sich in unserer Sammlung von mittelalterlichen Originalwebereien aus dem XIII. und XIV. Jahrhunderte eine Anzahl Gewebe jener interessanten Kunstepoche befinden, in der die Industrie der Moslims ihren Höhepunkt erreicht zu haben scheint; vielen derselben kann man es deutlich absehen, dass die auf dem italiänischen Festlande neubegründeten Manufacturen von der bequemern Imitation noch nicht zu eigenen neugeschaffenen Dessins übergegangen waren.

Tafel VIII repräsentirt ein sowohl in Stoff als Zeichnung sehr merkwürdiges Gewebe, bei dem starke Zweifel obwalten können, ob dasselbe im Königreiche Granada oder auf Sicilien durch muselmännische Arbeiter angefertigt worden sei, oder ob es als Imitation in den lombardischen Städten sein Entstehen gefunden habe. Der früher erwähnte gelehrte Orientalist Mr. de Longpérier äusserte sich in seinem schriftlichen Gutachten dahin, dass dasselbe eine äusserst gelungene und getreue Imitation eines spätarabischen Gewebes zu sein scheine und dass die in den wellenförmigen sich parallel fortsetzenden Bogenlinien enthaltenen Charaktere sich nicht zu einem bestimmten Spruche formiren liessen, sondern dass es den Anschein gewinne, als ob von italiänischen Componisten diese kufischen Charaktere, ornamental gehalten, als beliebte Verzierungen planlos zusammengestellt worden seien.

Möglich, ja wahrscheinlich ist es immer, dass in den ältesten Etablissements zu Lucca und Florenz Moslims aus Sicilien oder dem südlichen Spanien, als erfahrene Meister der Technik, die Einrichtung und Leitung der Arbeiten besorgten; mit Sicherheit lässt sich jedoch dieses aus Schriftstücken jener Zeit nicht nach-

weisen. Weil aber so schnell im Norden Italien's die Seidenmanufactur, deren Einführung nicht ohne Ueberwindung grosser technischer Schwierigkeiten vorgenommen werden konnte, sich zu heben begann, weil ferner lange Jahre hindurch mit geringen Modificationen sich arabische Zeichnungen in den italiänischen Fabricaten erhielten, und selbst kufische Inschriften in denselben eine nicht unbedeutende Rolle spielen, so möchte wohl obige Annahme nicht unbegründet erscheinen.

Auch in Bezug auf Material, Webeart und Farbenwahl ist das auf Tafel VIII mitgetheilte Gewebe merkwürdig. Die Farbe des Stoffes neigt sich vom Blau zum Violet; die Zeichnung bildet sich durch Einschlag in Silberfäden, die auf die oben angegebene alte Weise präparirt sind, d. h. um einen stark gezwirnten Leinenfaden ist das im Obigen näher beschriebene Häutchen, auf der einen Seite versilbert, gesponnen. [1])

Ein zweites, nicht minder interessantes Gewebe in rothem Goldbrocat zeigt Tafel IX. Die Hexagone, die den Stoff netzartig durchziehen, die zarte und delicate Bildung des Ornamentes lassen wohl das phantasiereiche Talent eines arabischen Componisten durchschimmern; die Technik des Gewebes selbst indessen, so wie die Hirsche, die in dem Brocat figuriren, geben fast mit Sicherheit dieses Gewebe als eine gelungene Nachahmung durch christliche Manufacturisten zu erkennen. Betrachten wir, auf der letztern Annahme fussend, die Zeichnung näher, so würde man das in Frage stehende Gewebe nach der Analogie unseres früher oft citirten Anastasius Biblioth. als „pannus sericus cum historia cervorum“ bezeichnen.

Behält die obige Ansicht in Bezug auf die Herkunft des vorliegenden Gewebes Geltung, so würde wohl eine symbolische Deutung der Hirsche zulässig erscheinen, zumal dieser figurirte Damast an einem alten sehr schadhaften liturgischen Gewandstück sich vorfand.

Der Hirsch ist ein altes, in der christlichen Kirche sehr bekanntes Symbol [2]) und bedeutet die Gott liebende Seele oder die Seele des Menschen, die nach Ruhe und Frieden schmachtet.

---

1) Obgleich dieser Stoff, der sich an einem Reste einer alten Pluviale befand, bereits über 500 Jahre alt ist, hat der Silberfaden doch noch nicht den schwärzlichen Hauch angenommen, der sich bei den modernen theuern Kirchenstoffen schon nach wenigen Jahren unausbleiblich einstellt: ein Beweis von der Solidität mittelalterlicher Versilberung.

2) Vergl. Kreuser „Der christliche Kirchenbau etc.“ II. Bd., S. 182.

Bei dem vorliegenden Ornament brauchte man also eine symbolische Deutung nicht mit den Haaren herbeizuziehen, sondern sie ergäbe sich einfach dadurch, dass man auf die sehr verständliche Zeichnung den schönen Spruch des 41. Psalms Vers 2 in Anwendung brächte: „Wie der Hirsch verlanget nach den Wasserquellen, so sehnt meine Seele sich nach Dir, o Gott!"

Zwei müde Hirsche an einer Kette, auf blumigem Grunde ruhend, werfen die Nacken auf zur Höhe, woher Lichtstrahlen ausgehen und der Thau herniederträufelt; in der Nähe erblickt man junge Adler.

Der an der Kette befindliche müde Hirsch [1]) mag hier versinnbildet werden mit der lebensmüden Seele des Menschen, die, noch von der Fessel des irdischen Körpers gehalten, nach Trost und Stärke aus der Höhe verlangt, wohin sie, als ihrem einstigen Vaterlande sehnsuchtsvoll ihren Blick wendet. Dass überhaupt in kirchlichen Gewändern des XIII. und XIV. Jahrhunderts der Hirsch eine nicht unbedeutende Rolle spielt, kann man zur Genüge ersehen in den alten Beschreibungen des „thesaurus ecclesiae" aus jener Zeit; so heisst es, um aus den vielen bloss eine anzuführen, bei der Visitation des Schatzes der St. Paulskirche zu London, vorgenommen 1295: [2]) „Desgleichen ein Messgewand von „einem rothen Seiden- und Goldstoffe mit Pflanzen und Hirschen „in Goldfäden durchwebt." Bei Besichtigung der grossartigen Schätze des nördlichen Deutschland's an altkirchlichen Cultgewändern, die sich, meist ungekannt und oft dem Verderben und Verkommen preisgegeben, in protestantischen Kirchen, aus der katholischen Zeit stammend, noch heutzutage vorfinden, kann man ein Bedauern nicht unterdrücken, dass nämlich heute die Weberei und Stickerei im Dienste der Kirche in ihren meist dürren und abgelebten Compositionen so poesielos, so frostig und monoton geworden ist, und dass die Kirchenstoffe überhaupt es verschmähen, die so gefügigen und zierlichen Thierornamente in den Cyclus ihrer Darstellungen mit aufzunehmen. In den Kirchen zu Danzig, Stralsund, Brandenburg, Halberstadt, Braunschweig finden sich noch eine

---

[1]) Der auf Tafel IX mitgetheilte Stoff, dessen Fond ein rothseidenes Satingewebe zeigt und dessen Zeichnung durch den Einschlag in Goldfäden gebildet wird, fand sich an einer alten Stola in dem Ghetto zu Palermo; ganz genau dasselbe Muster fanden wir auch an einem ältern Messgewande im reichgefüllten „Zither" der Domkirche zu Halberstadt; nur ist hier das Gewebe ein zarter, weisser Damast.

[2]) The history of St. Paul's Cathedral in London etc. appendix Nr. XXVIII, pag. 318, col. 2.

grosse Menge der interessantesten Gewebe aus der Blüthezeit der Weberei des XIII. und XIV. Jahrhunderts, meist orientalische Stoffe oder imitirte italiänische Compositionen der eben beschriebenen Art. In den meisten dieser selten gewordenen Stoffe ist die Thierwelt auf eine so glückliche Weise mit den Erzeugnissen des Pflanzenreiches in Verbindung gebracht, dass dadurch diesen Geweben ein eigenthümlicher Reiz und ein Vorzug vor den heutigen einschlagenden Productionen gegeben wird. Diese Zeuge aus der Blüthezeit der Seidenmanufactur sind leicht zu erkennen an der Feinheit und Zartheit der Textur und an der Zierlichkeit und feinen Stylisirung der phantastisch reichen Thiergestalten, wie sie keine frühere noch spätere Kunstperiode aufzuweisen hat. Die Darstellung der Thierwelt in den orientalischen und byzantinischen Geweben der vorhergehenden Periode von Anastasius Bibliothec. bis zu den Hohenstaufen imponirte mehr durch die Grossartigkeit und Kühnheit der Auffassung, so wie durch eine fast monumentale und heraldische Behandlung, die von den Härten und Schroffheiten des Byzantinismus sich noch nicht befreit hatte, vgl. Tafel I, II, IV; auch nahm das Pflanzenornament in diesen Zeichnungen eine sehr bescheidene, kaum bemerkbare Stelle ein; es wurde ersetzt, indem man das „bestiarium" einfasste durch Kreise, durch Vier-, Sechs-, Acht- und Vielecke. Vgl. Taf. I.

In den Geweben der byzantinischen Periode, wie sie sich hin und wieder noch in altkirchlichen Gewändern finden, zieht sich zuweilen nur eine, meistens aber zwei Farbtöne durch; der Stoff ist dick und schwer in Bezug auf Kette und Einschlag, und würde man ihn nach der heutigen stofflichen Bezeichnungsweise als schweren Kreuz-Köper oder Levantin, Serge, bezeichnen. Die Stoffe der letztgenannten Periode hingegen zeigen bereits die Anwendung vieler Farbtöne in einem Gewebe; bei den meisten Stoffen dieser

---

[1]) Herr Geh. Rath von Olfers, Director der Kgl. Kunstsammlungen, dessen Vorliebe für alle Branchen mittelalterlicher Kunst das Museum zu Berlin die Beschaffung mancher sehr interessanten Gewebe der gedachten Epoche verdankt, hat den glücklichen Gedanken zur Ausführung gebracht, die merkwürdigsten und schönsten Gewebe des frühern Mittelalters, die sich hin und wieder noch zerstreut vorfinden, von der geübten Künstlerhand des Malers Glinsky in einer Weise für das Königl. Museum copiren zu lassen, dass nicht nur charakteristisch genau die Zeichnungen und Farbtöne der alten Kunstgewebe veranschaulicht werden, sondern dass auch das Gewebe, das Fadenrecht so täuschend und kunstvoll wiedergegeben wird, dass man diese gelungenen Copien vollständig als gemalte Webereien betrachten kann. Wir werden später Gelegenheit haben, auf die schönen, noch wenig gekannten Leistungen des Herrn Glinsky zurückzukommen und einige Copien älterer Stoffe des gedachten Künstlers mitzutheilen.

Zeit finden sich in der Regel nur drei Farbnüançen, nämlich eine dunklere dominirende Grundfarbe des Fond, eine hellere Farbe für die Darstellung des Pflanzenornamentes und eine leichte Goldbrochirung für Thierzeichnungen. Bevor wir zur Betrachtung der Geschichte einer selbstständigen italiänischen Weberei mit rein christlichen Ornamentationen übergehen, mag hier noch die Beschreibung und Abbildung eines ausgezeichnet schönen und delicaten Stoffes aus der maurischen oder Imitations-Zeit Raum finden, wie sich in ähnlicher Farbenwahl und in verwandter Composition, fast aus derselben Fabrik herrührend, noch etwa 16 Originalstoffe in unserer Sammlung vorfinden.

Der vorherrschende Grundton des äusserst feinen Gewebes auf Tafel X ist ein mattes Dunkelroth; sämmtliche Pflanzenornamente, die in edeler ungezwungener Stylisirung unverkennbare Anklänge an arabische Vorbilder verrathen, sind dunkel laubgrün gehalten; die zierlichen Thiergestalten, gleichsam gegen einander im Kampfe dargestellt, sind in Gold brochirt. Als Hauptmotiv ziehen sich durch das Gewebe Bandstreifen im Zickzack, die wieder unter sich über Eck gestellte Quadrate bilden. In diesen Bandstreifen mit abwechselnden Verschlingungen haben geübte Orientalisten den Namen Allah immer wiederkehrend nicht undeutlich erkennen wollen.

Eine hübsche Arabeske, die unverkennbar an die Ornamente der Allahambra erinnert, zeigt der untere Bandstreifen auf Tafel X. Ueber die mögliche Symbolik des Hundes und Adlers (?), in dem vorliegenden Stoffe dargestellt, wollen wir hier keine weitern Hypothesen aufstellen.

Professor Bötticher in Berlin, der im Auftrage der Königl. Regierung umfassende Studien auf dem von der Archäologie seither fast unbeachteten Gebiete der Weberei des Mittelalters gemacht hat, lieferte schon vor längerer Zeit in einer Berliner Zeitschrift, die uns Herr Professor Kugler mitzutheilen die Gewogenheit hatte, einige interessante Artikel mit trefflichen artistischen Beilagen, Copien von merkwürdigen reichfigurirten Geweben der eben vorliegenden Periode. In dieser Abhandlung sucht derselbe mit vielem Glücke die Ansicht zu vertheidigen, dass die figurirten kostbaren Seidenzeuge des XIII. und XIV. Jahrhunderts, theils orientalische, theils imitirte italiänische Kunsterzeugnisse, ihrer grossen Mehrzahl nach, mit Bezug auf die darin immer wiederkehrenden Darstellungen aus der animalischen und vegetabilischen Schöpfung meistens in ihrer Deutung auf die Psalmen David's zurückzufüh-

ren seien. Allerdings wird in den Psalmen die gesammte Thierwelt mehrfach zum Lobe Gottes aufgefordert. [1])

Auch der Psalm 49 und der Lobgesang der drei Knaben im Feuerofen und verschiedene andere Psalmen des königlichen Sängers bieten, auch ohne grossen Aufwand von Phantasie, dem Forscher viele Anhaltspunkte zur etwaigen Bekräftigung obiger Ansicht. — Indessen hat ein mehrjähriges, fast ausschliessliches Nachsuchen auf dem Gebiete der liturgischen Gewänder des Mittelalters und ein fortgesetztes Vergleichen der alten noch vorfindlichen dessinirten Originalwebereien in den Gewandschränken der grössern Kathedralen Deutschland's, Frankreich's und Italien's uns die Ueberzeugung beigebracht, dass ein abgeschlossener durchdachter Bildercyclus, ein selbstbewusstes System, basirt auf einem Theile der heiligen Schriften des Alten oder Neuen Testamentes in diesen reichfigurirten Geweben der angeregten Periode nicht vorhanden sei. Hingegen stellen wir nicht in Abrede, dass in vielen Fällen der Erfinder dieser Dessins, besonders wenn er sich daran erinnerte, dass die Stoffe einem kirchlichen Zwecke dienen sollten, manchmal zur symbolischen Bildnerei seine Zuflucht nahm. Heute aber, wo die Sprache der mittelalterlichen Thierwelt verstummt und der Schlüssel zur Enträthselung der oft wunderlichen Thiergestalten noch nicht wiedergefunden ist, mag es jedenfalls gewagt erscheinen, eine symbolische Deutung bei jenen figurirten Seidenzeugen anzunehmen, die von Moslims selbst oder unter dem Einflusse derselben für den Welthandel angefertigt wurden.

Was wir aber dem XIII. Jahrhunderte nur seltener und bedingungsweise aus eben angeführten Gründen zugestehen, das lassen wir für das XIV. und XV. Jahrhundert gelten: nämlich das Aufkommen von eingewebten Scenerien aus der heiligen Schrift und dem Legendarium der Heiligen als Dessins in den reichern Seidengeweben jener Zeit. In der Mitte des XIV. Jahrhunderts hatte nämlich die Seidenmanufactur, namentlich in Lucca, Florenz, Genua, Bologna, Mailand und Venedig, eine solche Ausdehnung genommen, und dieselbe war theoretisch und praktisch zu einer solchen Höhe der Entwickelung gefördert worden, dass jetzt die italiänische Manufactur ihrer frühern orientalischen und maurischen Lehrmeister entbehren konnte. Statt fremde Muster zu copiren und zu verarbeiten, war man jetzt darauf bedacht, namentlich jene Stoffe, die zur Feier des Cultus benutzt wurden, mit allegorischen Figuren, mit Scenerien aus dem Leben des Hei-

---

[1]) Ps. Dav. 148 und Ps. 3.

landes oder seiner jungfräulichen Mutter auszuschmücken. Bei der Glaubensinnigkeit der italiänischen Nation im Mittelalter, bei der religiösen Begeisterung, die sich auf Alles erstreckte, was mit der Person des Heilandes und seiner Heiligen in Beziehung stand, findet man es erklärlich, dass auch die Weberei, wie die übrigen Künste, in den Dienst der Religion trat, das Gebiet des Pflanzenornamentes theilweise verliess und eine Zeit lang nicht nur für kirchlichen, sondern auch profanen Gebrauch Darstellungen religiöser Bilder in Seidenzeugen anwandte. Die Fabrication solcher Stoffe mit Heiligenbildern, als immer wiederzurückkehrendes Ornament, durchwebt, fällt in Italien gerade mit jener interessanten Kunstepoche zusammen, wo auch mit Cimabue der byzantinische Typus in der Malerei verschwindet und sich mit Giotto und seinen Nachfolgern eine selbstständige nationale Malerschule, mehr basirt auf Naturwahrheit und Individualität, geltend macht. —

Gleichwie in dem germanisch-fränkischen Stamme, im westlichen Deutschland und nördlichen Frankreich das constructive Element sich der Architektur vorzugsweise zuwandte, so neigte sich der Kunst-Genius des romanischen Stammes in Italien, bei seiner Vorliebe für das decorative Element, der zeichnenden Kunst, der Malerei, zu. [1]) Dieser angeerbte, fast instinctmässige Hang des Italiäners zu vielfarbigen scenerirten Darstellungen bekundet sich nicht nur in den vortrefflichen und zahlreichen Malereien des Mittelalters in italiänischen Kirchen, Klöstern, Hospitälern, den öffentlichen Palästen und Rathhäusern, sondern auch in der Staffelei- und Miniatur-Malerei, in der Elfenbeinschnitzkunst, im Metallguss; ja, sogar die Weberei musste sich dieser Vorliebe der Nation fügen, obschon für ihre Zwecke ein freies Pflanzenornament viel zuständiger gewesen wäre.

Wenn auch die früher an Kunstwebereien so reichen Gewandschränke (vestiaria) der vielen bischöflichen Kirchen Italien's [2])

---

[1]) Ein Vergleich der majestätischen Kathedralbauten Frankreichs und Deutschlands des XIII. Jahrhunderts mit denen Italiens zur selbigen Periode und hinwiederum ein näheres Eingehen an Ort und Stelle auf die artistischen Productionen der Malerei und Sculptur diesseits und jenseits der Alpen brachte uns die Ueberzeugung bei, dass der germanisch-fränkische Stamm im Construiren nach stetigen Gesetzen, in der Architektur die Romanen bedeutend hinter sich gelassen habe, dass hingegen der Italiäner in der Ornamentik, in der Malerei und in jenen Kleinkünsten, die eine schwungvolle poetische Auffassung und eine manuelle fertige, oft minutiöse Behandlung in der Ausführung erfordern, vor andern Nationen unbedingt den Sieg davon getragen habe.

[2]) Die Reste altkirchlicher Gewänder, welche die schon mit den Mediceern in Italien beginnende modernisirende Renaissance der Kirche gelassen hatte, wur-

heute leider eine moderne, nur kurz dauernde Herrlichkeit von Lyoner Flitterstoffen vorzuweisen haben, so findet der aufmerksame Forscher doch noch in den alten Dogen-Palästen Genua's, in den Sälen der reichen Nobili's zu Venedig und Florenz und in den alten Prachtgemächern vieler römischen Principe's unter kostbaren Teppichen aus der goldenen Zeit der Mediceer und des spätern üppigen Perückenthums alte Behänge (tentures) mit kleinern religiösen Darstellungen, als retournirende Dessins, durchwebt, die von dem grossen Einflusse der Malerschulen und Malerbuden Italien's im XIV. und XV. Jahrhunderte auf die Weberei Zeugniss ablegen.

Da in Italien im Anfange dieses Jahrhunderts die Träger der Freiheit und Gleichheit, in Verband mit der Habgier eines versunkenen Pöbels, mit seltener Frechheit, wie in keinem andern Lande, an dem langjährigen Eigenthume der Kirche sich vergriffen, so kann man sich nicht wundern, dass jene heut so selten gewordenen Stoffe mit bildlichen Darstellungen, die früher Jahrhunderte hindurch einen unbestrittenen Ehrenplatz in den Sacristeien der Kirchen inne hatten, häufig in den Besitz der Kinder Israel's gelangten. Diese hatten, unbekümmert um das Alter und den historischen Kunstwerth solcher reichen Kirchenornate nichts Eiligeres zu thuen, als dieselben zum Ausschmelzen unter die Glasglocke zu bringen; nur jene Stoffe, deren Verbrennen keine reiche Goldernte versprach, verfielen dem Schacher und haben seit jener Zeit in den Ghetto's Italien's unbekannt sich erhalten. Daher fanden wir denn auch zuweilen merkwürdige Reste von Stoffen unserer Sammlung aus der interessanten Periode der italiänischen Bildweberei in den Ghetto's von Venedig, Mailand, Florenz, Rom, Neapel, Palermo, und es gehörte nicht wenig Resignation

---

den vollends von der Habsucht und Zerstörungswuth der Franzosen-Herrschaft in Italien zerstört. In der altehrwürdigen, heute noch trotz so vieler Stürme blühenden Erstlings-Stiftung des h. Benedictus, Monte Cassino, wo wir in den reichsten Stoffen die Geschichte der Weberei und der liturgischen Gewänder des Mittelalters nach Angabe des Anastasius Biblioth. noch zu finden geglaubt hatten, mussten wir eine unerwartete schmerzliche Enttäuschung erfahren. Dom. Tosti, bekannt als hervorragender Historiker, hatte die Gefälligkeit, uns bei einem mehrtägigen Aufenthalt die wenigen noch erhaltenen Merkwürdigkeiten des Klosters und der Kirche zu zeigen. Auf die dringliche Frage nach den alten liturgischen Gewändern zeigte uns der würdige Prior mit Bedauern die heut leeren prachtvoll geschnitzten Gewandschränke, zugleich aber auch die schwarz angebrannten Stellen auf dem Fussboden der Kirche, wo die sogenannten Beglücker Italiens in ihrer Goldgier die historisch-merkwürdigen alten Prachtgewänder von Monte Cassino gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts ausgebrannt hatten.

und eine beharrliche Vorliebe für den fraglichen Kunstzweig dazu, um ungekannte und verachtete Bruchstücke einer untergegangenen Kunstindustrie an Orten aufzusuchen, die der Reisende in einem heissen Klima und bei einer schmutzigen Menschenraçe aus Gründen, die der Anstand zu nennen verbietet, lieber zu meiden sucht.

Bevor wir zu der folgenden Beschreibung der interessantesten Ueberbleibsel aus der Blüthezeit italiänischer Seidenmanufactur übergehen, wollten wir hier im Vorbeigehen die passende Gelegenheit benutzen, um die Freunde der mittelalterlichen Kunst auf die oben angegebene, seither noch wenig benutzte Fundgrube für ältere Webereien und Stickereien aufmerksam zu machen; hoffentlich wird es nach unserm Vorgange andern Forschern gelingen, auch ferner eine Anzahl kunsthistorich merkwürdiger Webereien ausfindig zu machen, die jetzt an unwürdiger Stelle nicht selten einem sichern Untergange Preis gegeben sind.

Die meisten bildlichen Darstellungen in den christlichen Webereien des XIV. und des Anfangs des XV. Jahrhunderts sind entweder als sich gleichmässig fortsetzende Dessins von vier schmalen Streifen rahmenförmig eingefasst (vgl. Tafel IX. und XI), oder sie setzen sich neben einander ohne architektonische oder ornamentale Umrandung reihenförmig fort. (Vgl. Tafel XII. und XIII.)

Ein sehr interessantes Vorkommniss der italiänischen religiösen Bildwebereien zeigt uns Tafel XI. Maria Aegyptiaca kniet nämlich als Büsserin, von langem Haupthaar umflossen, in der Wüste vor einem Altar, auf welchem sich das Zeichen der Erlösung, ein Kreuz, befindet. Ueber dem Altar erblickt man, von stylisirten Wolken umgeben, die segnende Hand Gottes, die mit dem dabei befindlichen Stern der Hoffnung anzudeuten scheint den Ausspruch: „remittuntur tibi peccata“; hinter der Heiligen gewahrt man einen Baum, als Repräsentant des Waldes, der Einöde, wohin sie sich nach ihrer wunderbaren Bekehrung zurückgezogen hatte. Ueber demselben schwebt eine Taube mit dem Oelzweige: das Symbol des Friedens und der wiedererlangten Reinheit.

Die Farbe des Fond steht mit der vorgestellten Buss-Scene im Einklange; der vorherrschende Grundton des interessanten Gewebes ist dunkel violet, das sich dem Blau nähert, die kirchliche Farbe für die Advents- und Fastenzeit. Sämmtliche Dessins sind durch Einschlag von Goldfäden hervorgerufen. Die Art und Weise der figürlichen Darstellung, so wie die gothisirende Ausprägung der Kreuzesform scheint dieses Gewebe dem Schlusse des XIV. und Beginn des XV. Jahrhunderts zuzuweisen.

Der Stoff, in getreuer Copie wiedergegeben auf Tafel XII,

ist sowohl in Hinsicht auf die künstlerische Durchführung der Zeichnung, als auch in Rücksicht auf den dargestellten Gegenstand selbst von grösserm Belange, als der vorhergehende. Der Componist hat nämlich, wie der Augenschein lehrt, den schönen Vers des berühmten „hymnus de venerabili Sacramento St. Thomae Aquinatis“ bildlich darstellen wollen, nämlich das: „Ecce panis Angelorum factus cibus viatorum“ etc.

Auf bläulich violettem Grunde schweben zwei Engel, die eine Monstranz (ostensorium) halten; in zweiter Reihe zu beiden Seiten der Monstranz erblickt man zwei geflügelte Seraphim. Da es in dem erwähnten Lobgesange heisst: „Sehet, das Brod der Engel“, so deutet der Künstler diese Mehrzahl der himmlischen Geister dadurch an, dass er durch zwei verschiedene Ordnungen der seligen Geister die sieben Chöre der Engel, anbetend vor dem h. Sacramente, veranschaulichte. Durch die Engel mit menschlichem Körper, welche das Venerabile tragen, werden nämlich die Engel der niedern Stufe, durch die mehr geistige Auffassung der himmlischen Wesen mit acht Flügeln werden die Geister der höhern Ordnung versinnbildet. [1])

Die Textur des Stoffes ist von derselben technischen Beschaffenheit: ein reiches drap d'or, sämmtliche eben beschriebene Zeichnungen in Gold gewebt; nur die Gesichtsbildungen der Engel und die Gestalten der Hostie sind durch den Einschlag von weisser Seide angedeutet.

Was nun die edele Composition der langgezogenen Engelsfiguren betrifft, an welchen noch keine nackten Körpertheile zu sehen sind, wie das schon gegen Ende des XV. Jahrhunderts in Italien Styl war, so möchte man, nach der schön geordneten Draperie der Gewänder zu urtheilen, dieses Gewebe als gleichzeitig annehmen mit der Spätzeit der züchtigen Malerschule Giotto's.

---

[1]) In ähnlicher Weise hat der Künstler, welcher in neuester Zeit die Bogenzwickel im Hoch-Chor des Kölner Domes ornamentirte, die 9 Chöre der Engel sinnig zur Darstellung gebracht; dieselben streifen das Körperliche immer mehr ab, sie werden immer geistiger, jemehr sie sich dem Tabernakel, der Arche des Neuen Bundes nähern. Leider wollen sich diese schönen Darstellungen als einfache Ornamente der Architektur nicht unterordnen; unter den einfachen architektonisch behandelten Farbteppichen der gemalten Fenster mit ihren ernsten Heiligenfiguren treten diese 9 Chöre der Engel als selbstständige Kunstwerke zu sehr in den Vordergrund und schwächen den Gesammteindruck. In der mit dem Kölner Dome fast gleichzeitig erbauten Kirche St. Ouen zu Rouen fanden wir in den Bogenzwickeln an derselben Stelle auf Goldgrund, bloss in kräftigen schwarzen Contouren angedeutet, die Chöre der Engel, die vollständig ihren ernsten, mehr architektonischen Charakter bewahrt hatten.

Auch die spielenden italiänisch-gothischen Formen an der Monstranz scheinen dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts als Entstehungszeit des vorliegenden Stoffes das Wort zu reden. Da derselbe sich an einem Bruchtheile einer fast ganz verschlissenen alten Dalmatica im Dome zu Halberstadt befand, so ist es sehr wahrscheinlich, dass vor dem Auftreten des Protestantismus im genannten Hochstifte ein vollständiger Altarsornat (capella) sich in diesem reichen Stoffe vorfand, der wahrscheinlich am Frohnleichnamsfeste oder auch bei sacramentalischen Processionen gebraucht wurde; auffallend bleibt es allerdings, dass die Grundfarbe fast dem Hellviolet nahe kömmt, obschon nach den Rubriken die weisse Farbe am Feste Corpus Christi und in der Octav vorgeschrieben ist.

Um die Kunst der Figurenweberei in Italien auf der Höhe ihrer technischen und künstlerischen Vollendung zu zeigen, mag hier auf Tafel XIII noch eine Abbildung eines Gewebes folgen, welches, wie die treue Copie zeigt, darstellt: den Beginn des Erlösungswerkes, die Verkündigung. Der Engel Gabriel mit der Lilie in der Hand begrüsst Maria, „die Gebenedeite unter den Weibern“, in knieender Stellung, wie das auf altitaliänischen Darstellungen der Anuntiatio meistens der Fall ist, und zeigt ihr an, indem der h. Geist in Gestalt einer Taube sie überschattet, dass sie die Mutter des Höchsten werden sollte.

Der Künstler hat die Hochbegnadigte dargestellt, wie sie demüthig den Gruss des Engels zu erwidern scheint mit den Worten: „Siehe, ich bin eine Magd des Herrn, mir geschehe nach deinem Worte.“

Der jetzt sehr erloschene Grundfond des zarten Gewebes war ein leichtes Hochroth; die ganze Scene ist in feinen Goldfäden durch den Einschlag (trame) zum Vorschein gebracht. Von besonders zierlicher Bildung ist der leichte Baldachin in Gold, der sich über der allerseligsten Jungfrau befindet. [1])

[1]) Von verwandter Detailbildung sind auch die alten Cyborien, auf vier Pfeilerbündeln ruhend, in mehrern ältern Basiliken Rom's, z. B. in St. Johann in Lateran und in der Basilika von St. Paul. Dieselben sind Nachbildungen der frühern ältern Ciborien-Altäre in der italiänisch-gothischen Formenspielerei des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Der Italiäner hat nämlich nie den constructiven Ernst und die Gesetzmässigkeit jener Kunst, die ihm über die Berge gekommen war, begreifen können; er nannte sie deshalb die „gothische“, d. h. die barbarische, weil sie seinem Kunstgefühl, das sich nie so recht von der Antike trennen konnte, unverdaulich vorkam. Da er nun der Gothik, die sich gewaltsam bis in den Süden Italiens Bahn brach, nicht ausweichen konnte, so benutzte er oft auf eine kleinliche Weise ihre Formbildungen, um zu ornamentiren; das Construiren aber mit denselben wollte ihm nicht gelingen.

In Betracht der Innigkeit und Gefühlstiefe dieser anspruchslosen Darstellung, in Rücksicht der Kindlichkeit und Gemüthlichkeit, die sich in der Auffassung der Figuren und in der ganzen Situation derselben zu erkennen gibt, haben Solche, die Gelegenheit hatten, in Florenz, in Siena die frommen Leistungen eines Fiesole auf dem Gebiete der Staffelmalerei zu bewundern, zugegeben, dass das vorliegende Gewebe jener merkwürdigen Kunstepoche anzugehören scheine, wo die Nachfolger eines Fra Angelico sich bestrebten, bei dem Malen von irdischen körperlichen Gestalten den Ausdruck des Ueberirdischen, des höhern Geistigen nicht zu vergessen.

In Bezug auf das Technische des vorliegenden Gewebes gaben ausgezeichnete Fachkenner in Lyon ihre Erklärung dahin ab, dass es auch der heute so weit fortgeschrittenen Jacquard-Weberei kein Leichtes sein würde, eine Bildweberei zu erzielen, die den höhern Anforderungen der Kunst in ästhetischer wie in technischer Beziehung so vollkommen genüge.

Da unsere Absicht im Vorstehenden nur dahin geht, den geschichtlichen Entwickelungsgang der Weberei nur in so fern zu beleuchten, als sich dabei gewisse Anhaltspunkte für die Chronologie der liturgischen Gewänder, ihre stoffliche Anfertigung und die Wahl der darin vorkommenden Zeichnungen ergeben, so gestattet die Anlage dieses Handbuches es nicht, näher auf die kostbaren Stoffe und ihre Beschaffenheit einzugehen, wie sie von der selbstständig gewordenen italiänischen Industrie für den Profan-Gebrauch im XIV. und XV. Jahrhundert angefertigt wurden.

Bei der herrschenden Vorliebe für scenerirte Zeuge in der angedeuteten Kunstperiode nehmen auch die Luxusstoffe für Feierkleider und Prachtgewänder der Grossen bildliche Ornamente an, und es spielen in diesen Seidengeweben kleinere Abbildungen von Wappen, Kampfscenen und Tournieren eine grosse Rolle; auch Darstellungen aus dem Bereiche der „zarten Minne“ und auch wohl erotische Bilder, die eine gewisse Lascivität des damals schon üppig gewordenen Ritterthums verrathen, gehören in diesen Geweben nicht zur Seltenheit. Am häufigsten aber kommen, wie schon früher bemerkt, religiöse Darstellungen als wiederkehrende Ornamente in Seidengeweben vor, die die verschiedenartigste Anwendung im öffentlichen und Privatgebrauche fanden. Kirche und Leben standen im Mittelalter in engster Wechselbeziehung und das specifisch kirchlich-religiöse Element hatte den ganzen Menschen in einer Weise ergriffen, dass alle seine socialen und politischen Verhältnisse von demselben durchdrungen waren; auch die Kunst

war an der Hand der Kirche gross gezogen worden, und als sie später ihre Amme entbehren konnte, verleugnete sie niemals ihre kirchliche Erziehung und ihren religiösen Charakter. Daher kommt es denn, dass die Profan-Architektur, wo sie als Erbauerin von Burgen, Schlössern, Palästen, Raths- und Zunfthäusern, Patricier-Wohnungen auftritt, in ihren ernsten gehaltvollen Formen überall die deutlichsten Reminiscenzen an ihren Lehrmeister, den Kirchenbau, durchblicken lässt. So war auch die Weberei schon früh bei ihrer ersten Entwickelung durch die Kirche in Sold genommen worden und dieselbe hatte nicht unterlassen, bei umfangreichem Bedarf an kostbaren Stoffen, auch der Weberei, die sich von den orientalischen Einflüssen zu befreien gewusst hatte, jene Zeichnungen und Muster zu dictiren, die mit den liturgischen Handlungen in Beziehung standen.

Es ist daher erklärlich, dass zu einer Zeit, wo Kirche und Haus vereint Hand in Hand gingen, zu Privat- und öffentlichen Zwekken Seidenzeuge vielfach in Anwendung kamen, die in ihren Zeichnungen ähnlich wie in den Abbildungen auf Taf. XI, XII, XIII, einen durchaus religiösen streng kirchlichen Charakter trugen. [1])

Durch das im Vorhergehenden Gesagte soll indessen nicht die Ansicht geltend gemacht werden, als ob die Seidenindustrie im XIV. Jahrhundert bloss ausschliesslich die Bildweberei in Dienst gehalten hätte; unsere Sammlung enthält eine grosse Zahl von Mustern älterer Originalstoffe, mit animalischen so wie auch vegetabilischen Bildungen, die in den industriellen Städten des nördlichen Italiens, zu religiösen und weltlichen Zwecken, zu einer Zeit angefertigt worden sind, wo aus denselben Manufacturen in grossen Massen kostbare Gewebe mit den oben beschriebenen bildlichen Darstellungen hervorgingen. Noch immer aber erscheint in diesen schweren Goldbrocaten um diese Zeit das Pflanzenornament nicht isolirt und frei, sondern das „Bestiaire" wird noch immer als beliebte Verzierung mit zu Hülfe

[1]) Heute beherrscht an vielen Orten umgekehrt die Profankunst das kirchliche Gebiet; so hat besonders seit den Tagen Joseph's II. die lärmende Theatermusik mit ihren Blech-, Pauk- und Streich-Instrumenten sich in der Kirche eingenistet. Der einfache gregorianische Choral (cantus firmus), der in unsern gothischen Domen grossgezogen worden ist, und dessen Gravität mit dem Ernste der Architektur und der Würde der liturgischen Handlung trefflich harmonirt, hat nicht selten den weichen und tändelnden Tönen einer üppig gewordenen Concertmusik leider das Feld räumen müssen; so haben auch die liturgischen Gewänder und die dazu gebrauchten Stoffe durch den modernisirenden Einfluss der Profankunst im XVI. Jahrhunderte ihre Würde und kirchlichen Charakter fast gänzlich eingebüsst, wie das in einem spätern Abschnitte deutlicher veranschaulicht werden soll; daher erblickt man häufig am Altare Stoffe, die als Möbelzeuge einem noblen Damensalon alle Ehre machen würden.

genommen. Diese von den Mauren und aus dem Orient ererbten Arabesken haben jedoch schon eine stylistisch strenge Behandlung und eine nationale Ausprägung erhalten, so dass sie nur noch wenige Anklänge an muselmännische Vorbilder durchblicken lassen.

Abbildung XIV zeigt einen solchen schweren Goldstoff aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts, italiänischer Fabrication, in welchem Thier- und Pflanzen-Ornamente sich das Gleichgewicht halten.

Der Grund des kostbaren Stoffes besteht aus einem hellrothen schweren Satingewebe. Sämmtliche Zeichnungen sind durch den durchlaufenden Einschlag in Goldgespinnsten bewerkstelligt worden.

Der darin veranschaulichte Gegenstand möchte wohl kaum eine symbolische Deutung zulassen, obschon sich der Stoff an einer alten Vesperstola vorfand; will man aber eine Deutung versuchen, oder bei kirchlichen Geweben dieser Art die Psalmen David's als Unterlage für Erklärungen gelten lassen, wie das Einige meinen, so könnte hier der Vers seine Anwendung finden „aperis manum tuam et imples omne animal benedictione“ oder auch Ps. 38, V. 39.

Von kräftigem Pflanzenwerk umgeben lauert nämlich der Löwe in seinem Hinterhalte, durch ein wie mit Zinnen umgebenes Nest angedeutet, auf Beute. Der König der Thiere ist dargestellt, wie er sich eben erhoben hat, um einen Vogel zu erhaschen; auch das Eichhörnchen, das in der Nähe des Lagerplatzes des Löwen abgebildet ist, scheint bald eine Beute des Mächtigen zu werden. Eigenthümlich ist bei diesen schweren Goldstoffen, deren italiänische Herkunft an dem gross- und breitgezogenen Blätterwerk kenntlich ist,[1]) eine Darstellung, die mit besonderer Vorliebe von den italiänischen „Dessinateurs“ jener Zeit angewandt zu werden pflegte.

Als Hauptmotiv findet man meistens in drap d'or zur Darstellung gebracht ein Gehege, eine Umzäunung, worin in der Regel ein Baum, ein Wasserquell bildlich gegeben ist. Von einem solchen Zaun eingeschlossen erblickt man häufig in diesen Stoffen

---

[1]) Bei Durchsicht der ältern Miniaturwerke in Monte Cassino und in andern ältern Benedictiner-Abteien und in öffentlichen Bibliotheken Italiens ist es uns in Bezug auf das Pflanzenornament immer sehr anschaulich geworden, dass vom frühesten Mittelalter ab bis zu der Renaissance in der Malerei und Sculptur, ja auch bei den Ciselirungen der kirchlichen Gefässe und in der Weberei das Pflanzenornament in Italien bei weitem nicht jene feine, oft minutiöse Ausbildung erreicht hat, wie um dieselbe Zeit in Deutschland und namentlich in den Miniaturmalereien der sogenannten Burgundischen Schule.

Das Laubwerk des Italiäners erinnert noch immer an die classische Antike, an das Akanthusblatt, und ist oft unverhältnissmässig gross und breit gezogen, zuweilen sogar plump; auch ist eine architektonische Stylisirung desselben kaum zu finden, sondern es ist frei der Natur nachgeahmt. —

ein Reh, einen Hirsch; auch Vögel sitzen zuweilen auf demselben oder kleinere Thiere; auf sie macht meistens ein Hund, kenntlich am Halsbande, das er immer trägt, oder ein anderes wildes Thier einen Angriff.

Unsere Sammlung könnte eine Menge solcher Stoffe vorweisen, wo dieselbe Darstellung in sinnreicher Variation immer wieder verschieden vorgeführt wird. Verschiedene Beurtheiler haben geglaubt, diese in Kirchenstoffen jener Zeit immer wiederkehrende Umzäunung bedeute den Garten der Kirche, wo der von innern und äussern Feinden bedrängte Christ, durch das aufgescheuchte Reh versinnbildlicht, Schutz suche und finde.

Dass ein Grundgedanke auf hundertfache Weise variirend, in diesen Geweben sich durchziehe, wollen wir in etwa zugeben; indessen halten wir es wenigstens für gewagt, eine specielle subjective Deutung als die allein richtige einer einzelnen Zeichnung unterlegen zu wollen.

Noch führen wir an, dass in den meisten Geweben der vorliegenden Periode die Thierwelt dargestellt ist, wie sie sich gegenseitig bekämpft oder auch wie ein Vierfüssler, Hund, Löwe, etc. mit einem Bewohner der Luft, Adler, Geier, Rabe, Taube, etc. sich im Vernichtungskampfe befindet. —

Viele archäologische Schriftsteller der Heutzeit rechnen es sich zum Verdienste an, fast alle vorkommende Thier- und Pflanzenornamente des Mittelalters in gutes modernes Deutsch übersetzen zu können; wir unseres Theils wollen bei einer so schwierigen Aufgabe bescheidener verfahren und unsere individuelle Ansicht, ohne der Meinung Anderer zu nahe zu treten, dahin abgeben, dass, wenn man nun einmal diese Stoffe in Bezug auf ihre Thierornamente symbolisch deuten will, es den Anschein gewinnt, als ob durch die reissenden Thiere, die immer im Kampfe gegen einander dargestellt werden, die Idee ausgesprochen werden soll: das Reich des Bösen ist in sich uneinig und gespalten;[1]) es lehnt sich gegen das Gute auf, dem es gegen Willen dienstbar sein muss.

Meistens findet man in diesen Zeugen, wie eben bemerkt, einen Hund, der selten ohne Halsband und Kette dargestellt ist, oder sonst einen grössern Vierfüssler, wie er mit einem Bewohner der Luft den Zweikampf eingeht. Wird der Hund als Repräsentant des Niedrigen, Thieri-

[1]) Die Meinung eines befreundeten Archäologen, der da glaubte, das oft phantastische grosse und kleine „bestiarium" auf den liturgischen Gewändern des Mittelalters stehe in Beziehung zu dem bekannten Spruche des Psalms . . . „Super dorsum meum fabricaverunt peccatores etenim non potuerunt mihi" wollen wir einfach als eine originelle Idee dahingestellt sein lassen.

schen aufgefasst, der Adler hingegen als Träger des Höhern, Geistigen; so könnte man dieser immer wieder in allen Modificationen zurückkehrenden Darstellung die Idee zu Grunde legen: Materie und Geist befinden sich im fortwährenden Kampfe; das Fleisch, die ungeordnete Sinnlichkeit im Menschen lehnt sich fortwährend auf gegen die höheren Gesetze der Vernunft.

Bevor wir, dem Entwickelungsgange der Seidenindustrie folgend, Nachfrage halten, welche andere Völker des Occidentes im XIV. und XV. Jahrhundert sich noch mit den Italiänern an der einträglichen Fabrication der Seidenzeuge betheiligten, wollen wir zuvor noch einen kurzen Rückblick halten über die industrielle Thätigkeit der Mauren in der angeregten Periode im südlichen Spanien.

Ein thätiges, gewinnsüchtiges Volk, welches einen ergiebigen Industriezweig Jahrhunderte lang mit Vortheil betrieben hat, wird nur durch politische Unfälle und durch andere ungünstige Verhältnisse langsam dahin gebracht, dass es dem eifersüchtigen Nachbar und Nebenbuhler die Vortheile eines blühenden Gewerbfleisses nothgedrungen überlässt.

So gelang es nur nach und nach der Speculation und der Rührigkeit der lombardischen Städte, die sich im Besitze der Seidenmanufacturen theilten, die frühern Monopolisten, ihre Lehrmeister, allmälig vom Markte zu verdrängen.

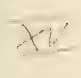
Die maurische Herrschaft in Spanien hatte im XII. u. XIII. Jahrhunderte ihre schönste Blüthe gesehen, und die Uneinigkeit der einzelnen Kalifen und die wachsende Macht der kriegslustigen christlichen Nachbaren trug vieles dazu bei, dass bei einem in steten Kämpfen befindlichen Volke ein Industriezweig herunterkam, der nur bei den Segnungen des Friedens gedeihen konnte.

Dennoch erhielt sich die Seidenmanufactur, wenn auch nicht so umfangreich wie früher, vorzüglich im Königreiche Granada bis zur völligen Vertreibung der Saracenen aus Spanien durch Ferdinand den Katholischen.

Dass namentlich die Concurrenz der maurischen Manufacturisten mit der italiänischen Seidenindustrie noch im XIV. Jahrhundert eine nicht ganz unerhebliche gewesen sein muss, ist uns, bei dem Mangel an geschichtlichen Notizen, aus dem Umstande einleuchtend geworden, dass wir sowohl im nördlichen Deutschland wie auch hin und wieder noch in den Ghetto's Italiens Bruchstücke von ältern Seidengeweben vorfanden, die ihrer eigenthümlichen charakteristischen Zeichnungen wegen sofort als Producte

der maurischen Seidenindustrie des XIV. und XV. Jahrhunderts erkannt werden.

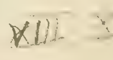
So liefert die Tafel XV eine getreue Copie eines sehr merkwürdigen Gewebes, das wir in einem ziemlichen Umfange bei einem „marchand de Curiosités" in Florenz anzukaufen Gelegenheit hatten.



Derselbe gab an, er habe diese schwere und in ihren kräftigen Farbtönen äusserst gut erhaltene Weberei als Draperie hinter einer grössern in Holz geschnitzten Statue, einer bemalten Madonna, im südlichen Italien vorgefunden. Das kunst- und sinnreich sich in einander verschlingende Bandwerk, abwechselnd muselmännische Embleme, Mond und Sterne einfassend, präsentirt sich auch dem weniger geübten Auge als unzweifelhaftes Product saracenischen Kunstfleisses.

Aehnliche Bandverzierungen fanden wir ciselirt und gravirt auf Erzeugnisse der arabischen Goldschmiedekunst im Museum Burbonicum zu Neapel, herrührend aus den Tagen der Herrschaft der Saracenen in Sicilien. Trotzdem der Charakter der Zeichnung für das XIV. Jahrhundert als Entstehungszeit des vorliegenden Gewebes zeugt, sind die Farben doch noch von einer besondern Frische und Glut; der Fond des Stoffes zeigt ein dunkelrothes satinirtes Gewebe; sämmtliche breitere Bandverschlingungen sind goldgelb gehalten; ausserdem führen ein gleichmässig in den kleinen Ornamenten vertheiltes Weiss, Grün, Hell- und Dunkelblau eine dem Auge wohlthuende Farbenstimmung herbei, wodurch die kräftigen Grundtöne des Gewebes bedeutend gemildert werden. Die aussergewöhnliche Schwere des interessanten Gewebes, so wie die originelle Anlage der Zeichnung bürgen dafür, dass der vorliegende Stoff, als Zimmerbehang (tentures), als Möbelstoff und etwa in Kirchen als Wandbekleidung (pallia, dorsalia) des Chores benutzt wurde. —

Nach dem Urtheile des in der Kunst-Literatur rühmlichst bekannten Abbé Arthur Martin S. J., gehören die Copieen von ältern Orginalwebereien auf Tafel VIII, X und XV jener interessanten Periode der maurischen Industrie an, wo sie noch die Concurrenz mit der aufblühenden italiänischen Seidenmanufactur glücklich bestand. — Der ebengenannte gelehrte Jesuit bereiste nämlich vor einigen Jahren das südliche (früher maurische) Spanien, um die Kunst des Islams in Cordova, Sevilla, kennen zu lernen; zu gleicher Zeit legte er in seinem an interessanten Copien sehr reichhaltigen Skizzenbuche eine vollständige Mustersammlung jener kleinen Belegsteine (dalles) von Thon mit eingebrannten glasirten Zeich-



nungen an, womit der Fussboden der maurischen Moscheen und Paläste bedeckt war;[1]) nicht nur die manchfaltigen Dessins dieser mosaikartigen Belegsteinchen, sondern auch die Ornamentmalereien der bekannten Alhambra etc. bieten frappante Analogien mit den eben angeführten Zeichnungen.

Noch enthält unsere Sammlung eine Partie leichter Satingewebe mit originellen Zeichnungen in einem ausgeprägten maurischen Charakter. Wir fanden diese einfachen Gewebe, von derselben Qualität wie die heutigen leichten schweizer Taffete als Futterzeuge bei reichern kirchlichen Festtagsornaten angewandt.

Bei allen diesen leichtern Satinstoffen ist die Grundfarbe entweder dunkelblau oder roth. Die Zeichnungen werden immer durch ein gröberes Gespinnst von gelber Seide hervorgerufen. Polygone oder rundliche Einfassungen umgeben in der Regel ein mittleres viereckiges Compartiment; auch findet man bei dieser Art von Zeugen andere Dessins, die sich zickzackförmig in Streifen fortsetzen. Noch ein Gewebe soll hier eine kurze Beschreibung finden, das sowohl in Hinsicht des dazu verwandten Materials, so wie auch in Bezug auf seine eigenthümliche Zeichnung einige Aufmerksamkeit verdient. Der Fond dieses seltenen Stoffes besteht aus einem starken Gewebe von dunkelblauen Leinfäden; die Zeichnung wird gebildet durch einen groben Einschlag von schwefelgelber Seide. Auch dieser Stoff scheint als Futterzeug bei reichen kirchlichen Gewändern benutzt worden zu sein.

Die Zeichnung stellt in dem durchgehenden Hauptmotiv eine fortlaufende Säulenhalle dar, die im überhöhten Spitzbogen (sogen. Eselsrücken) sich fortsetzt. Die Frontons sind auf der Spitze mit einem kräftig stylisirten Traubenblatte verziert.

Die Art des Gewebes und die als Ornament angewandten architektonischen Formen scheinen darauf hindeuten zu wollen, dass der Stoff im maurischen Spanien im Beginne des XV. Jahrhunderts sein Entstehen fand. Jedoch die „fleur de lis“ und der Anfangsbuchstabe M, beide als bekannte Ornamente, auf die allerse-

[1]) Der gedachte fleissige Sammler beabsichtigt in einem besondern Werke die interessanten Resultate seiner Forschungen in Spanien, in Bezug auf diese „dalles“ mit einer Menge von Abbildungen zu veröffentlichen; ein gewiss schätzbares Unternehmen für diejenigen, die sich fragen, wie der Fussboden in romanischen Kirchen ornamental zu halten ist, damit diese Belegsteine mit dem reichen Farbenschmucke der farbigen Fenster und bemalten Wände harmonisch zusammen passen. Dass der monotone schwarz-weiss parkettirte Marmorboden im Hochchore des Cölner Domes höchst unglücklich gewählt wurde, ist heute Vielen einleuchtend geworden und ist es daher sehr zu wünschen, dass das spätere Beleg in dem vollendeten Dome mit dem Farbenschmuck der Fenster und dem Style des grossartigen Bauwerkes in Einklang gebracht werde.

ligste Jungfrau deutend, so wie die unter den Hallen befindlichen Abbildungen von Tauben, das Symbol der Unschuld und Reinheit, wollen diesem Stoffe eine Stelle in der christlichen Weberei Italiens zuweisen.

Absichtlich haben wir im Vorhergehenden die Productionen der maurischen und italiänischen Weberei des XIII., XIV. und XV. Jahrhunderts ausführlicher besprochen, sowohl aus dem Grunde, weil, wie zu zeigen versucht wurde, die Weberei besonders zu liturgischen Zwecken in Italien einen besondern mehr ausgeprägten Charakter annahm, als auch aus der Ursache, weil die maurischen Gewebe dieser Periode uns die Seidenmanufactur auf der Höhe ihrer ästhetischen und technischen Vollendung zeigen.

Aber auch noch aus einem praktischen Grunde glaubten wir jene interessante Periode der occidentalischen Weberei vom XIII. bis XV. Jahrhundert durch zahlreichere Belege und Abbildungen erörtern zu müssen. Es sind nämlich aus naheliegenden Gründen die liturgischen Gewebe, die uns der früher oft citirte Anastasius Biblioth. beschreibt, vom VIII. bis zum XII. Jahrhundert sehr selten geworden. [1])

Aus dem XIII.—XV. Jahrhundert kommen jedoch noch an vielen Orten interessante Bruchstücke vor, die für die sinnreiche Composition der Zeichnungen und für die hohe technische Vollendung der Weberei im Mittelalter Zeugniss ablegen.

Allein Unkenntniss und eine vornehmthuende Gleichgültigkeit für „alte Fetzen und Lappen" sind auch noch heute Ursache, dass man rücksichtslos über unscheinbar gewordene Ueberbleibsel einer untergegangenen Kunstindustrie den Stab bricht, die für die Industrie und Wissenschaft oft von dem höchsten Interesse sind.

Damit nun jenen interessanten Bruchstücken der mittelalterlichen Seidenmanufactur eine grössere Schonung im Gebrauch und dieselbe Aufmerksamkeit beim Aufbewahren gezollt werde, die man heutzutage allgemein den Kunstgegenständen der Malerei, der Sculptur, der Glasbrennerei und den übrigen verwandten Kunst-

---

[1]) Im Ganzen mögen uns aus dieser fernliegenden Zeit nach fünfjährigen allseitig angestellten Nachsuchungen einige 250—300 Originalstoffe zu Gesicht gekommen sein. Davon kömmt auf Frankreich (Arles, Avignon, Le Puy, Paris, Chinon, Toulouse, Metz) etwa der sechste Theil. In Italien besitzt nur Palermo und namentlich die Kathedrale zu Anagni, so weit unsere Nachforschungen reichen, noch einige werthvolle Ueberreste. Mehr noch haben sich Gewebe aus dieser Zeit im Domschatze zu Aachen, zu Chur in der Schweiz, in den Schatzkammern zu Wien und Bamberg, namentlich aber im Dome zu Halberstadt, Danzig, Stralsund, Prag, erhalten; unsere Privatsammlung hat aus der gedachten Periode noch etwa 52 Originale aufzuweisen.

zweigen des Mittelalters zuwendet, so glaubten wir den Grundcharakter dieser selten gewordenen Stoffe bei dieser Gelegenheit etwas ausführlicher kennzeichnen zu müssen. Es sei uns hier noch gestattet darauf hinzudeuten, aus welchen Gründen merkwürdige Gewebe der angegebenen Kunstepoche seltener geworden sind.

In den Sacristeien und Gewandschränken der katholischen Kirchen werden Stoffe und Stickereien aus dem XIII. und XIV. Jahrhundert nicht häufig mehr angetroffen.

Einige wenige Reminiscenzen aus dieser Kunstepoche findet man wohl noch in den Schubläden und Kästen der Gewandkammern, wo oft im bunten Durcheinander unbrauchbar gewordene Ornatstücke noch ein letztes bescheidenes Asyl gefunden haben.

Der Grund, weswegen gerade in katholischen Kirchen Webereien aus jener fernliegenden Periode sich selten mehr vorfinden, ist einfach in dem Umstande zu suchen, dass die Gewänder des XIII. und XIV. Jahrhunderts durch den häufigen Gebrauch abgenutzt und beschädigt, endlich im XVII. Jahrhundert als veraltert und unwürdig für den Cultus bei Seite geschoben und durch neue Gewänder im Style der Pompadour-Zeit ersetzt wurden. Und da in der Zeit Louis' XIV., aus welcher die meisten überladenen und zugeschnittenen „alten“ Prachtgewänder in den heutigen Sacristeien herrühren, nur das allein für schön und zweckmässig befunden wurde, was sich dem damals herrschenden Schnörkelstyle fügte, so wusste man mit den alten unschön und schadhaft gewordenen Gewändern nichts Besseres zu thuen, als dass man dieselben den gestorbenen Mitgliedern der Stifts-, Kloster- und Pfarrgeistlichkeit, wie das heute an vielen Orten noch der Brauch ist, als Sepulturalkleidung mit in's Grab gab. [1])

Da man ferner am allerwenigsten im XVII. und XVIII. Jahrhundert eine ältere Stickerei oder Weberei, vom Standpunkte der Kunst, zu würdigen wusste; so sind gewiss auch viele alte unbrauchbar gewordene Ornatstücke des frühern Mittelalters, um sie vor Profanation zu schützen, verbrannt worden, wie das eine ältere kirchliche Verordnung vorschreibt. Eine noch unvergleichlich grössere Zahl von Kunstwirkereien ist zugleich mit einer Menge der herrlichsten Kunstschätze verschleudert und verbrannt worden in jener Zeit, als von Staatswegen das langjährige geheiligte

---

[1]) So soll noch in den letzten Jahren der verstorbene Pfarrer von einer Gemeinde in der Nähe von Geldern in einem alten Messgewand mit reichen Figurstickereien beerdigt worden sein; auch in Trier ist noch kürzlich ein ähnlicher Fall vorgekommen.

Eigenthum der Kirche durch die Freiheitsmänner für vogelfrei erklärt wurde.

Wer vermag es anzugeben, wie viele Tausend kunsthistorischer Prachtgewänder, ehrwürdig durch ihr Alter und hervorragend durch den seltenen Kunstwerth der darauf befindlichen merkwürdigen Stickereien, im Anfange unseres „Jahrhunderts der Aufklärung" aufgeopfert worden sind dem puren Ungeschmack und der krassen Gewinnsucht. In einem spätern Capitel wird sich Gelegenheit bieten auf diese zuletzt angeregte Frage weiter einzugehen, zugleich werden wir dann auch den Nachweis geben, wo noch ehrwürdige Ueberbleibsel jener ältern Periode der Seidenweberei an kirchlichen Ornaten sich erhalten haben.

III.

DIE SEIDENMANUFACTUR IN- UND AUSSERHALB ITALIENS UND IHRE ANWENDUNG ZU KULT-ZWECKEN.

XV. UND XVI. JAHRHUNDERT.

Die Kunst ist von jeher im Gefolge des Friedens einhergezogen; sobald aber der Krieg seine eiserne vernichtende Hand über ein Land ausstreckte, zog Kunstfleiss und Industrie und mit ihnen der Wohlstand über die Grenze, um sich eine neue ruhigere Heimath zu suchen.

Wir haben im vorhergehenden Abschnitte gesehen, wie ununterbrochene bürgerliche Zwistigkeiten Ursache waren, dass zum Schlusse des XIII. Jahrhunderts die gewerbfleissigen Lucchesen ihre Vaterstadt in Menge verliessen und sich in den übrigen grössern Freistädten des nördlichen Italiens mit ihrem einträglichen Kunstgewerke niederliessen. Da aber der schöne Norden Italiens im Mittelalter fast beständig der Schauplatz blutiger innerer und äusserer Fehden war, so scheinen der wanderungslustige Lombarde und der gewinnsüchtige Genuese, beide im Besitze eines äusserst lucrativen und vom Auslande sehr gesuchten Kunsthandwerkes, schon im XIV. Jahrhundert ihrem Vaterlande den Rücken für immer gewandt zu haben. —

Das südliche Frankreich, Flandern und auch die Schweiz bot den einzelnen Auswanderern, die später grössere Zuzüge an sich zogen, gerne ein angenehmes Asyl, damit die gewerbfleissigen Fremden jene Industrie im eigenen Lande heimisch machten, welche

für Italien die Quelle grossen Wohlstandes geworden war. — So lässt sich der Nachweis führen, dass bereits gegen Schluss des XIV. und mit Beginn des XV. Jahrhunderts italiänische „tisserands“ stellenweise ihr Geschäft auf französischem Boden friedlich ausübten, indem sie die Rohstoffe aus ihrem Vaterlande bezogen. Jedoch dauerte es noch mehr als 50 Jahre, ehe die einzelnen Auswanderer in Städten, welche durch ihre Lage der Fabrication Vorschub leisteten, sich zu einer geschlossenen Corporation einigten und unter dem Schutze einer gewinnsüchtigen Municipalität, und bevorzugt durch Königliche Freibriefe ihrer Gewerbthätigkeit eine grössere Ausdehnung gaben. [1])

Zwei Städte, Lyon und Tours streiten um den Vorrang, zuerst die italiänischen Seidenwirker innungsmässig in ihren Mauern zu einer Corporation vereinigt und so die Grundlage zu der heut blühenden Seidenmanufactur gebildet zu haben. Seither war es allgemeinere Annahme, dass im Jahre 1470 die ersten Seidenmanufacturen im ausgedehntern Maasstabe zu Tours [2]) gegründet worden sei. Sechs Jahre später soll Franz II. Herzog von Bretagne aus Florenz Arbeiter herangezogen und zu Vitré Werkstätten zur Anfertigung von Seidengeweben angelegt haben; ferner soll er diese italiänischen Manufacturisten mit vielen Privilegien beschenkt und sie seines dauernden Schutzes für sich und ihre Nachkommen versichert haben. [3]) Dieser wenig verbürgten Annahme zufolge würde denn die heutige stolze Monopole für Seidenwebereien, Lyon, im Range vor Tours und Vitré zurückstehen müssen, wenn die eben mitgetheilte und die folgende Tradition auf Wahrheit beruhen sollte. Dieser zufolge sollen es nämlich zwei Genueser gewesen sein, Stephan Turquati und Bartholo Nariz, welche mit ihren Gehülfen im Quartier von St. Georg zu Lyon die Manufactur von Seidengeweben begründeten, um zum Genusse der vielen Vortheile und Freiheiten zu gelangen, welche ihnen durch Patentbriefe von Franz I. vom Jahre 1536 geboten waren. Indessen hat M. Gronier den in Frage gestellten Ruhm seiner Vaterstadt dadurch gerettet, dass er durch Beweisstücke aus dem Municipal-Archiv zur Evidenz erhoben hat: es seien die Manufacturen Lyon's, zufolge der Patente Ludwig's XI., vier Jahre älter als die zu Tours. [4]) Auf Grund dieser Pa-

---

[1]) Notes pour servir à l'histoire de la grande manufacture de Lyon, dans les nouvelles Archives du département du Rhône, tom. II. Lyon J. M. Barret, etc. 1833, 8⁰.

[2]) Hist. gén. de Languedoc p. D. D. de Vie et Vaissete, tom. II, pag. 279, 280.

[3]) Hist. de Bretagne, par D. Lobineau, liv. XIX, ch. CLXXXIV, t. 1er, p. 731.

[4]) Notes pour servir à l'histoire de la grande manufacture de Lyon, dans les

tentbriefe, datirt: Orleans 23. Nov. 1466, erlässt Ludwig XI. die Verordnung, dass, um die jährliche Ausführung von 4—500,000 Thaler aus seinem Königreiche zu verhindern, in der Stadt Lyon, „in welcher, wie es heisst, schon mit der Seidenfabrication ein Anfang gemacht worden sei", ein eigenes Etablissement zur Anfertigung vor Seidenstoffen anzulegen sei.

Dieselbe Ordonnanz schreibt ferner vor, dass von den Bürgern der Stadt Gefälle von 2000 Livres jährlich erhoben werden sollen, um den Meistern mit ihren Gehülfen, die man heranziehen würde, das Nöthige gewähren zu können, desgleichen auch den Seidenfärbern. Obgleich die Lyoneser gegen das Königl. Patent, das die Grösse und den Reichthum ihrer Stadt Jahrhunderte hindurch sichern sollte, nur der neuen Abgaben wegen, die es ihnen auferlegte, protestirten, so unterliess der König nicht, seine Schöpfung in Lyon im Jahre 1469 durch neue Freibriefe zu befestigen und zu erweitern. Dass die Manufacturen von Seidengeweben in den beiden Hauptfabrikstädten Frankreichs Lyon und Tours schon unter Carl VIII. einen blühenden Aufschwung genommen haben müssen, ersieht man aus einem Erlasse des Königs vom 17. Juli 1494, worin er befiehlt, dass die in Lyon angefertigten Stoffe künftig mit dem Stadtsiegel versehen werden, und dass ferner keine Seiden-, Sammet- und Goldgewebe getragen werden sollten, die nicht in Frankreich selbst angefertigt worden seien. —

Franz I. war besonders darauf bedacht, die einträgliche Gründung seiner Vorfahren durch ausgedehnte Privilegien zu erweitern. So gestattet eine Charte, vom Pariser Parlament am letzten August des Jahres 1537 einregistrirt, dass alle Arbeiter in Seide und Sammet zu Lyon, Genueser oder andere Fremden, Mobilien und Immobilien jeder Art im Königreiche erwerben, dass sie darüber testamentarisch verfügen und dass ihre Frauen, Kinder, Erben ihnen im vollen Genusse folgen könnten, wie wenn sie im Lande geboren seien. Ferner sollten die Seidenweber Lyon's von allen Abgaben, Steuern und sonstigen Lasten befreit sein. — Diese umfangreichen und anlockenden Privilegien, die auch von den Nachfolgern Franz' I. bestätigt und erweitert wurden, verfehlten nicht Lyon bereits in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zum Hauptstapelplatze für in- und ausländische Seidenfabricate zu machen.

Dass die Lyoneser schon damals es verstanden bei festlichen Gelegenheiten von ihren Luxusfabricaten zur Verherrlichung öffentli-

---

Nouvelles Archives du département du Rhône, tom. II, Lyon, J. M. Barret, etc. 1833, in 8⁰, pag. 133, 134, 141, 142.

cher Feste Gebrauch zu machen, beweist der Einzug Ludwig's XI. in Lyon im Jahre 1507. Es hatten nämlich, als der König in den Hafen der Rhône seinen Einzug hielt, daselbst auf einer Tribüne Platz genommen 6 Jungfrauen, allegorisch die Vorzüge und Tugenden des Fürsten durch die Farbe ihrer seidenen Gewänder vorstellend. — Die Eine trug ein Gewand von rothem Taffet, bezeichnend die Stärke, die Andere eines von braunem Taffet, vorstellend den Fleiss etc. Auch die übrigen allegorischen Personen waren in die ihnen zukommenden farbigen Seidenstoffe gekleidet; so die Frömmigkeit, die Gerechtigkeit etc. und versäumten es nicht, wie der alte Autor ausdrücklich hervorhebt, beim Herannahen der Majestät ihr Compliment zu machen und einen ihrer Rolle entsprechenden Spruch zu sprechen. [1])

Auch bei dem Einzuge Franz des Ersten zu Lyon im Jahre 1515 zeichnete sich bei dem feierlichen Aufzuge die ganze Bürgerschaft durch die Kostbarkeit der Stoffe ihrer Prachtgewänder aus. So trugen bei dieser Gelegenheit die Rathsherren Leibröcke von Damast und von carmoisinrothem Satin. Dem Zuge voran schritten die Lucchesen in Costüms von schwarzem Damast, dann folgten die Florentiner, gekleidet in rothen Sammet, dann endlich die Bürger der Stadt in Gewändern von weissem Tuch, von Sammet und weissem Satin. [2])

Bei einem spätern öffentlichen Aufzuge kömmt es vor, dass die Lucchesen und Florentiner mit den in Lyon ansässigen Genuesern und Mailändern wegen des Vortrittes in Streit geriethen. Daraus geht hervor, dass bereits um die Mitte des XVI. Jahrhunderts eine grosse Zahl von gewerbfleissigen Italiänern aus allen grössern Städten Nord-Italiens sich kastenmässig in Lyon angesiedelt hatten.

Auch grosse Kaufleute und Banquiers hatten sich in Lyon zahlreich niedergelassen, welche die Rohseide in Masse aus Italien und dem Oriente bezogen und den Lyoneser-Fabricaten nach Aussen hin Absatz verschafften. Unter den berühmten italiänischen Namen, welche dem neubegründeten Gewerbfleiss durch bedeutende Unternehmungen in Lyon Geltung zu verschaffen wussten, finden wir um diese Zeit auch häufig genannt die Pazzi, Pitti, Salviati, Alamani, Capponi, Pestalozzi, Scarron etc. etc. —

Mit der Seidenmanufactur zu Lyon wetteiferte als Rivalin die Fabrication in der Touraine. Aus den Freibriefen Ludwig's XI.

---

[1]) Relations des entrées solennelles dans la ville de Lyon etc. Lyon MDCCLII in 4⁰, page 6.

[2]) Ibidem page 8.

vom Jahre 1480 geht es hervor, dass 10 Jahre vorher der König verschiedene Künstler aus Italien und Griechenland kommen liess,[1]) sämmtlich Weber und Anfertiger von seidenen Stoffen.

Ludwig XI. bot alle Sorgfalt auf, dass das von ihm begründete Institut der Seidenmanufactur in Tours noch zu seinen Lebzeiten einen erwünschten Fortgang hatte; sein Nachfolger aber, Carl VIII., erweiterte die von seinem Vater den Seidenwebern zu Tours zugestandenen Befugnisse noch um ein Bedeutendes durch eine Charte vom Jahre 1494.

Indessen scheint die Fabrication in Seidengeweben in Tours nicht jenen Aufschwung und Umfang genommen zu haben, wie das nur wenige Jahre früher in Lyon etablirte Institut, obschon man in der Touraîne selbst mit Erfolg angefangen hatte Maulbeerpflanzungen anzulegen und die Seidenzucht zu betreiben. Was noch mehr dazu beitrug, die Manufacturen von Lyon vor allen übrigen ähnlichen Einrichtungen auf französischem Boden zu heben, war der Umstand, dass von Franz I. 1540 bis auf Ludwig XIII. 1615 die französischen Könige Lyon das alleinige Recht der Niederlage aller aus dem Auslande (Italien oder dem Oriente) eingehenden Rohstoffe und Seidengewebe ausschliesslich einräumten.

Gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts finden wir, angelockt durch den reichen Gewinn, den die Fabrication von Seidenstoffen einbrachte, auch auf mehrern andern Punkten Frankreichs, in dessen Süden die Zucht der Seidenwürmer und Maulbeerpflanzungen bedeutende Fortschritte gemacht hatte, nicht unbeträchtliche Anlagen von Seidenwebereien; so zu Montpellier, zu Orleans, zu Paris. Allein die Eifersucht der Lyoneser und Italiäner auf ihr lucratives Monopol einestheils und anderntheils die bürgerlichen Kriege trugen Schuld daran, dass namentlich zu Orleans in der letzten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in der Seidenmanufactur ein Stillstand, und später ein Zurückgehen eintrat.[2])

Wie Lyon im XVI. Jahrhundert für Frankreich der Hauptstapel- und Fabrikplatz für Seidenstoffe war, so hatte sich in Flandern das alte Brügge für Anfertigung von Seidenzeugen bereits im XV. Jahrhundert einen bedeutenden Namen zu verschaffen gewusst. Es waren auch hier wieder Italiäner in Menge eingewandert, die mit grossem Fleisse und vieler Geschicklichkeit ihrer friedlichen Beschäftigung oblagen. In Lyon waren es, wie wir

---

[1]) Sur l'origine de l'industrie séricole en Touraîne p. M. Champoiseau. Tours 1848, tom. 1er pag. 484 – 512.

[2]) Archives curieuses de l'histoire de France 1er Série, tom. IX, pag. 133, 134.

gesehen haben, Lucchesen und Florentiner, die bei öffentlichen Aufzügen als gesonderte und durch Statuten geregelte Corporationen den Vortritt hatten; in den Städten Flanderns und namentlich in Brügge, welches seit den Tagen des Mittelalters mit besonderer Vorliebe manchen stolzen Prunkzug in seinen Mauern aufführen sah,[1]) erblicken wir bei öffentlichen Feierlichkeiten die Venetianer in erster Reihe, alle in schwere Seidenstoffe gekleidet, dann erst folgen in zweiter Reihe die Florentiner.

Der Glanzpunkt der Fabrication von Brügge in Seiden- und Sammetstoffen und in schweren Goldbrocaten fiel in den Anfang der Regierung Carl's V., als auch das benachbarte Gent seine schönsten Tage erlebte. Da das Land sich nicht zur Cultur der Maulbeerbäume eignete, so zog man es vor durch Brügger und Antwerpener Handelsschiffe die Rohseide aus Italien und dem Oriente heranzuziehen; — auch Spanien scheint seit seiner Verbindung mit den niederländischen Provinzen vielfach die Lieferung der Rohseide übernommen zu haben.

Aelteren Autoren zufolge scheint die Seiden-Fabrication in den flanderischen Städten Ypern, Brügge, Gent, Mecheln schon im XIII. Jahrhundert nicht ohne Bedeutung gewesen zu sein. Die Manufacturen von Brügge würden demnach ein höheres Alter als die von Lyon aufzuweisen haben, wie das eine Stelle beim Math. von Westminster aus dem Jahre 1265 beweist, wo er prahlend angibt, wie alle Länder England ihre Kostbarkeiten zu übersenden sich beeilen, und der Orient und Occident dem stolzen Inselvolke tributär ist.

Dann fährt er fort: „Byssus und Purpur bringt dir Asien, Gewürze und Balsam Africa, Gold Spanien, und Deutschland ist dir dienstbar durch Uebersendung des Silbers; dir England webt aus deinen Rohstoffen, Flandern, deine Weberin, kostbare Gewänder.“ [2])

Unter allen Seidengeweben, welche die reichen Städte Flanderns dem damaligen europäischen Markte zuführten, waren die schönen Satinstoffe von Brügge die gesuchtesten. [3])

---

[1]) Unter vielen andern war dies namentlich der Fall bei Gelegenheit der Heirath Carl's des Kühnen von Burgund. Vgl. mémoires d'Olivier de la Marche, Liv. II. ch. IV. ann. 1474.

[2]) O Anglia. . . . .

Tibi in bysso et purpura Asia, in cinnamomo et balsamo Africa, in auro Hispania, in argento Germania serviunt. Tibi de tua materia vestes pretiosas, tua textrix Flandria texuit. —

Flores historiarum etc. sub ann. 1265, Londini ex officina Thomae Marchii anno Dom. 1570, in fol. pag. 340, 341; vgl. ferner auch die Poesien des Erzpriesters von Heta in der Sammlung bei Sanchez, pag. 225, v. 1371.

[3]) Item une chape d'or frizé . . . doblé . . . de satin de Burges rouge . . . une

So liest man im Verzeichnisse der Kirchenschätze zu Rheims: ein Altar-Behang aus Satin von Brügge. (Trésor des égl. de Reims, page 116.) Auch in den übrigen Schatzverzeichnissen der damaligen Zeit trifft man allenthalben den Satin von Brügge.

In einer Rechnung vom Jahre 1531 geschieht auch Erwähnung eines Mantels der Anna Boleyn, der aus „Satin de Brügge" angefertigt war. [1])

Von diesem berühmten Brügger Satin gab es auch eine gewöhnlichere Sorte, deren Kette nur aus Seide bestand mit Einschlag eines andern Stoffes. Mit diesem Satin wurden in der Regel reiche Festtagsornate um diese Zeit als „doublure" im Innern ausgefüttert.

England zog es vor durch seinen ausgedehnten Handel den Bedarf an Seidenstoffen durch Eintausch sich zu erwerben; erst unter Jacob scheint zuerst die Seidenmanufactur in England festen Fuss gefasst und schon bald einen ziemlichen Aufschwung erlebt zu haben. So sehen wir erst um das Jahr 1629, dass die Seidenweber zu einer bedeutenden Innung sich vereinigt hatten unter ihren Sachverständigen und Syndiks. Auch in der Schweiz und namentlich in Zürich hatte die Seidenmanufactur schon frühzeitig sich Eingang zu verschaffen gewusst; indessen die Freiheitskriege der Schweiz führten bald deren gänzlichen Ruin herbei. [2]) Como, dessen Lage und Clima sich für Maulbeerpflanzungen und Seiden-Manufacturen besonders eignete, zog darauf diesen lucrativen Industriezweig an sich, der in seiner Umgebung gar bald zur Blüthe gedieh. Erst nachdem die Stürme der Religionsneuerung in der Schweiz ausgetobt hatten, wandte man sich dort an mehrern Orten der Fabrication von leichten Seidenstoffen auf's Neue zu.

Nachdem wir im Vorhergehenden in kurzen Umrissen den Gang angedeutet haben, den die Anfertigung von Seidengeweben gegen Ende des Mittelalters im westlichen Europa eingeschlagen hat, wollen wir im Folgenden die Ursachen näher in Betracht ziehen, welche im XV. und XVI. Jahrhundert eine solche gesteigerte Production zum grossen Theil mit herbeiführen halfen.

Im XV. Jahrhundert war durch das Aufblühen der Städte und durch den grossen Aufschwung, den Handel, Gewerbe und Künste genommen hatten, namentlich im westlichen Europa die

---

autre chape en figure de damas d'or et d'argent . . . doblée de satin vert de Burges u. a. mehrern andern Orten „Inventaire des vases sacrés et ornem. de la cathedr. d'Auxerre en 1531."

[1]) Vgl. The privy Purse Exp. of King Henry VIII, pag. 222.

[2]) Josine Simleri Tigurini de Republica Helvetiorum, lib. I. (Helvet. Respubl. etc. Lugd. Bat., ex offic. Elzevir., an. MDCXXVII, in 12⁰, pag. 95.)

Einfachheit der Lebensweise, in Sitten und Gebräuchen nach und nach verschwunden und eine Sucht nach Aufwand und Prunk in der Kleidung und häuslichen Einrichtung war nicht nur beim hohen und niedern Adel, sondern auch bei den Patriciern, dem Kaufmanne und dem nur ziemlich begüterten Bürger in einer Weise eingerissen, dass sich die deutschen Kaiser und Fürsten und Städte zu mehrern Malen in damaliger Zeit veranlasst sahen, in scharfen Edicten dieser überhandnehmenden Ueppigkeit durch bestimmte Kleiderordnungen entgegen zu treten.[1]) Ausser diesen Kleiderordnungen beweisen die nur zu begründeten Klagen damaliger Schriftsteller, wie sehr die Kleiderpracht bei Hoch und Nieder um sich gerissen hatte und wie gross der Verbrauch von Seidenstoffen damals gewesen sein musste. — So äussert sich in bittern Worten ein Schriftsteller damaliger Zeit: „die Edelleute stecken vollständig in Gold und Silber, in Sammet und Seide, Satin und Taffetas; ihre Mühlen, Wiesen, Aecker und Holzungen, kurz, ihr Einkommen verschwenden sie in Anschaffung von Kleidungsstücken, wovon die äussere luxuriöse Ausstattung oft noch den Preis der Stoffe bedeutend übersteigt durch die Stickereien, Schnüre, Borden, Quasten, Ketten und Fransen etc., womit dieselben überladen sind.

Um sich von dem Reichthum, der Pracht und Kostbarkeit der Kleidung gegen Schluss des Mittelalters eine Vorstellung zu machen, durchblättere man die schätzbaren Werke des Professors Dr. von Hefner — Alteneck[2]) und besonders die vielen reich illuminirten Abbildungen und man wird sich überzeugen, dass nicht nur zu dem faltenreichen Costüm der Ritter und ihrer Frauen eine Menge golddurchwirkter und gestickter Seidenstoffe erforderlich war, sondern dass auch der stattliche Anzug der Pagen und der Lakeien, so wie der oft verschwenderische Behang der Turnierrosse grosse Auslagen für Seidengewebe erheischten. Es kann uns übrigens nicht wundern, dass trotz der verschärften Kleiderordnungen,[3]) in Deutschland und Frankreich die Prunksucht in der Kleidung immer weiter um sich griff, da ja selbst die Höfe meistens den Adel und den Bürger in Ueppigkeit und Verschwendung mit Bezug auf Kleidung weit hinter sich liessen.

---

[1]) Vgl. das Nähere über „Prachtgesetze und Kleiderordnungen" in der Chronik der Gold- und Silberschmiedekunst von A. Berlepsch, St. Gallen, von Seite 45—53.

[2]) Unter andern erschienen von dem genannten Verfasser: Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen; vgl. ferner von demselben Schriftsteller: Hanns Burkmaier's Turnierbuch mit trefflichen Illustrationen.

[3]) Vgl. den Art. 100 der Ordonnanz von Orleans aus dem Jahre 1560.

So erzählt uns ein Schriftsteller, dass Heinrich III. von Frankreich zu einem Feste, das er auf seinem Lustschlosse Plessis-les-Tours veranstaltete, die für die damalige Zeit enorme Summe von 60,000 Francs zur Anschaffung von grüner Seide verausgabte.

Auf diesem Feste mussten Alle in grünseidenen Anzügen erscheinen und die Gäste wurden bei Tische bedient von Damen, welche Männeranzüge von derselben Farbe trugen. [1])

In Hinblick auf den Luxus jener Zeit wird man es sehr glaublich finden, wenn uns ein venetianischer Gesandter gegen das Jahr 1564 berichtet, dass Frankreich allein eine grössere Quantität von Seiden- und Goldstoffen jährlich consumire als Constantinopel und ein grosser Theil der Levante.

Auch in Italien, noch immer der Hauptsitz der Seidenmanufactur, hatte der Luxus und die Verschwendung in Bezug auf Verbrauch von kostbaren Gold- und Seidenstoffen Ueberhand genommen. So veranstaltete, um nur ein Beispiel anzuführen, Jacques de Trivulse, Marchal von Frankreich, zu Ehren Ludwig's XII. in seinem Palaste zu Mailand im Jahre 1507 ein Fest, zu welchem er eigens einen Saal von 120 Fuss Länge bauen liess; diesen liess er im Innern ganz mit blauem Sammet behängen, der mit goldenen Sternen und der Lilie von Frankreich bestickt war. Bei dem Banquette fanden sich mehr als 1200 Damen ein, die alle in Goldstoffe gekleidet erschienen oder in kostbar gestickten Seidenzeugen; die Gäste aber, die an dem Feste theilnahmen, etwa 4- bis 500, nahmen Platz auf Polstern von Goldstoff oder von carmoisinrothem Sammet, je nach ihrer Wahl. [2])

Ein bedeutender Staatsmann des XVI. Jahrhunderts, dem die Ausbreitung der Seidenmanufactur in Frankreich vieles zu danken hat, hat in einem besondern Werke über Seidenzucht in Zahlen den Beweis zu führen gesucht, dass Frankreich, trotz der Fabrication im eigenen Lande, dennoch jährlich an 8 Millionen Thaler in Gold und 2 Millionen Thaler allein für Paris, dem Oriente, Italien, Flandern etc. für Ankauf von Seiden- und Goldbrocaten zuführe. [3])

---

[1]) Journal . . . de Henry III. etc. edit. de MDCCXX in 8⁰, tom. 1er I part. page 17.

[2]) Vgl. Le vray théatre d'honneur et de chevalerie p. Marc de Weson Seigneur de Colombiere I part. ch. X, pag. 177, 178. —

[3]) Vgl. La façon de faire et semer la graine de meuriers . . . et nourir les vers à soye au climat de France etc. Paris p. P. Pautonnier, 1604 in 8⁰ page 31.

Aber auch die Kirche hatte in dem vorliegenden Zeitabschnitte einen gesteigerten Bedarf an Seidengeweben, und der Fabrication war es sehr darum zu thuen, diesen langjährigen guten Kunden durch Lieferung der besten und kunstreichsten Stoffe zufrieden zu stellen.

Die Kirche, die es von jeher verstanden hat, einen geregelten Haushalt zu führen, fand sich im XV. und Beginne des XVI. Jahrhunderts in einer solchen Lage, dass sie der erhabenen und würdevollen Feier der h. Geheimnisse in Bezug auf Ausstattung der Kirche und ihrer Diener volle Rechnung tragen konnte.

Wegen der Seltenheit und der theuern Preise der Seidenstoffe konnten noch im XIII. und XIV. Jahrhundert nur wenige Kirchen Cultgewänder in den vorgeschriebenen liturgischen Farben, je nach den verschiedenen Festen sich beschaffen; aber mit dem XV. und vollständig im XVI. Jahrhundert finden sich wenige Kirchen, deren Vorrath an kirchlichen Gewändern nicht in einer Weise zugenommen hatte, dass den genauen Vorschriften der Liturgie und der Rubriken in Bezug auf Farben nicht hätte Genüge geleistet werden können.

Mit den reichen kirchlichen Gefässen, sämmtlich Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Blüthezeit des Gewerkes herrührend, stimmten auch harmonisch zusammen in Bezug auf Schnitt und äussere Ausstattung jene Prachtgewänder, womit zu dieser Zeit die h. Geheimnisse an Festtagen besonders feierlich begangen wurden. Ausser den vielen kirchlichen Ornaten, theils mit Gold brochirt, theils mit kunstreichen Figur- und Goldstickereien verziert, finden wir in den noch erhaltenen Verzeichnissen des „thesaurus indumentorum“ verschiedener Kirchen aus jener Zeit, Prachtgewänder aus Cendal, aus Goldbrocat, ferner Pluviale von carmoisinrothem Sammet mit Stäben (aurifrisia) in Gold gestickt, Altarvorhänge in orientalischen Goldstoffen etc. So war, dem noch erhaltenen Inventar gemäss, die Sainte chapelle, erbaut von Ludwig IX., dem Heiligen, um diese Zeit mit priesterlichen Ornaten besonders reich versehen. Das erwähnte Verzeichniss vom Jahre 1480 spricht von einem Levitenrocke („casula diaconatus“) von persischem Satin, reich bestickt mit grossen Lilien in Goldfäden und mit kleinen Goldstäben (or de chipre) und mit Futterstoffen von dunkelm Taffetta (taphetazo), desgleichen ein Messgewand von Goldstoff aus Lucca, gefüttert mit rothem „sampdallo“, ferner 6 Polster, überzogen mit alten Goldgeweben, (de veteri panno auri imperiali.)

Es würde zu weit führen, wenn wir hier nur in kurzen Zügen ein Bild der Menge und des Reichthums der liturgischen

Gewänder entwerfen wollten, wie sich dieselben in den Schatzverzeichnissen der grössern Kirchen des Occidentes noch benannt finden. — Trotz der Stürme und der Geschmacklosigkeit der letzten Jahrhunderte haben sich in vielen Kirchen noch, wenn auch verstümmelt, verschnitten und entstellt, bedeutende Ueberreste jener Prachtgewänder und Stoffe erhalten, die von der Vorliebe unserer Vorfahren für die Würde und Zierde des Hauses Gottes Zeugniss ablegen, die zugleich aber auch in ästhetischer und technischer Beziehung sprechende Belege sind, welche Höhe die Manufacturen für Gold- und Seidengewebe in Italien, Frankreich und den Niederlanden in Bezug auf ihre Leistungen für Kirchenornate in der in Rede stehenden Periode eingenommen hatten. [1])

Forschen wir nach den Ursachen, wie es kam, dass die Kirche gegen Ausgang des Mittelalters ausser der Architektur, der Malerei, der Sculptur, auch der Weberei diese Aufmunterung und Unterstützung in einer Weise angedeihen lassen konnte, die jetzt noch bei dem so gepriesenen Fortschritt in der Manufactur unser gerechtes Staunen erregt. Nicht nur bot die Kirche selbst in einem langjährigen wohlerworbenen Besitze für die in Stiften, Abteien und Klöstern zahlreich gewordene Geistlichkeit, wie oben schon bemerkt, reichlich die Mittel, sondern auch die Freigebigkeit und Frömmigkeit der Gläubigen liess keine Gelegenheit vorbeigehen die Kirche und ihre Priester mit den reichsten Geweben für die Feier des Gottesdienstes zu beschenken.

Die Geistlichkeit und der Adel gingen in diesem edeln Wetteifer dem Patricier und Bürger voran. So finden wir wenige bischöfliche und Stiftskirchen, in welchen nicht heute noch mehrere Prachtgewänder mit reichen Stickereien durch das dabei befindliche gestickte Geschlechtswappen den Namen eines edeln Geschenkgebers, eines Bischofes, eines Canonikers der Nachwelt überbracht haben.

Heute noch, nachdem Unverstand und Habgier sich so oft die Hand gereicht haben, um das zu vernichten, was die Pietät

---

[1]) Wir werden in den folgenden Abbildungen mehrere dieser ausgezeichnetern Ornate des XV. und XVI. Jahrhunderts getreu wiederzugeben suchen. Jene aber, die ein näheres Interesse dabei haben, durch den Augenschein sowohl die formelle Ausstattung als auch das Technische in diesen reichen Stoffen kennen zu lernen, ersehen aus den Katalogen der Ausstellung zu Crefeld von 1852 und des Erzbischöflichen Museums zu Cöln, im Sommerhalbjahr 1855 und 1856, wo sich am Rheine noch die ausgezeichnetern Gewänder dieser Periode erhalten haben. Ausser diesen weisen wir noch hin auf die einschlagenden Gewänder dieses Zeitabschnittes in den Sacristeien der Hauptkirchen zu Tongern, Aachen, Xanten, Halberstadt, Danzig, Brandenburg, Prag etc. etc.

der Vorfahren den ehrwürdigsten Zwecken gewidmet hatten, würde es eben keine leichte Aufgabe sein, in den Gewandschränken unserer Kirchen die schönen Ornate aus der in Rede stehenden Blüthezeit der Weberei und Stickerei zu zählen, welche Ahnen vieler, heute noch existirender fürstlicher und adliger Geschlechter als fromme Donatoren aufzuweisen haben. Unter den vielen fürstlichen und gräflichen Namen, die uns durch Inschriften und Wappen seither bekannt geworden sind, zeichnete sich das Geschlecht der Herzoge von Cleve [1]) durch seine grossartige Freigebigkeit aus.

Reiche Messgewänder aus dem XV. Jahrhundert mit dem Radstern von Cleve und den Lilien von Burgund bestickt, fanden wir noch in mehrern Kirchen, z. B. in Wesel, Soest etc. — Die vielen heute noch erhaltenen kirchlichen Ornate in der Sacristei des Domes zu Brandenburg, sämmtlich aus der katholischen Zeit stammend, sind ebenfalls Belege dafür, wie sehr sich die kunstsinnigen Fürsten aus dem Hause Hohenzollern die Zierde der Kirche und den Schmuck der Altäre und ihrer Diener angelegen sein liessen. [2])

Auch der niedere Adel, die Patricier und die wohlhabenden Bürger der Städte liessen sich im Mittelalter das Recht nicht nehmen, den Glanz der kirchlichen Feste durch Schenkung reicher liturgischer Gewänder zu heben.

So war z. B. die im alten Cöln hochgeehrte Zunft der „Wappensticker", von der wir im Folgenden ausführlicher handeln werden, vollauf beschäftigt, nach den vielen noch erhaltenen Kunstwerken dieser Zunft am Rheine zu urtheilen, den Bestellungen der reichen Patricier und Bürger an kirchlichen Ornaten nachzukommen. Dem Gebrauche der Zeit folgend, versäumten es denn diese Wappensticker nicht, den Namen des Geschenkgebers und meistens auch den seiner Hausfrau mit in den reichen Goldstoff einzuweben, und es geschah dieses in der löblichen Absicht, damit der Priester bei der Feier des h. Opfers ein „memento" für Jene mit einlegen möchte, deren Namen oder Geschlechtszeichen ihn fortwährend an die fromme Schenkung erinnerten.

Schon im Vorhergehenden ist bemerkt worden, dass bei Gelegenheit von Exequien mehr oder weniger reiche Gold- und Seidengewebe über die Tumba von Seiten der Verwandten und

---

[1]) Zeugniss von dem hohen Interesse für kirchliche Kunst der alten clevischen Fürsten, die mit dem kunstliebenden Geschlechte der Herzoge von Burgund durch Heirath lange Zeit verwandt waren, legen ab die vielen Kirchenmalereien, Sculpturen, Kirchengefässe am ganzen Niederrhein entlang, welche heute noch das Wappen ihrer erlauchten Stifter an der Stirne tragen.

[2]) Wir werden einige derselben später beschreiben und durch Zeichnung erläutern.

Freunde der Verstorbenen zum Gebrauche für die Kirche gebreitet wurden. Dieser Gebrauch erhielt sich auch noch in der vorliegenden Periode.

Ferner waren auch im XVI. Jahrhundert die Innungen und Kunstgewerke in verschiedenen Gegenden gehalten, ihrer Pfarrkirche ein Opfer an Seidengeweben darzubringen an dem Festtage ihres Patrons. Man liest nämlich in einem Statut vom Jahre 1531: „Es ist festgestellt worden, dass jedes Gewerk ein neues Stück Seidenstoff, je nach den Verhältnissen und dem Range der Innung sich beschaffe. Und an dem besagten Feste sollen Alle von der Genossenschaft oder dem Gewerke zusammen kommen in dem Gemeindehause mit den Opferkerzen und dem Seidenzeuge und während der Feier der Messe sollen sie auf eine geziemende Art ihr Opfer, bestehend aus diesen Lichtern und Geweben, darbringen. [1])

Auch die Sterberegister (obituaria) grösserer Kirchen liefern den Beweis, welche grossmüthige Geschenke an kostbaren priesterlichen Gewändern den Sacristeien beim Absterben von christlichen Layen testamentarisch zuflossen. Auf den zuletzt angeregten Punkt werden wir später zurückkommen und auch den Nachweis beibringen, wie durch Synodalbeschlüsse die reichliche Beschaffung der kirchlichen Ornate vorgeschrieben und wie es bei grössern Stiftern Gebrauch war, einzelne Präbenden vacant zu lassen, um aus den Revenüen derselben jährlich den Bedarf an kostbaren Geweben bestreiten zu können.

Nach diesen Erörterungen über die verschiedenen Niederlassungen der Seidenmanufactur diesseits der Berge und über die Ursachen, wodurch diese neugegründete Industrie sogleich schon zu so grosser Blüthe sich entfaltete, wollen wir die künstlerische und stoffliche Beschaffenheit der Seiden- und Goldgewebe näher in Erwägung ziehen, namentlich diejenigen Stoffe, die sich, liturgischen Zwecken dienend, bis heute noch erhalten haben. [2])

Um die Eigenthümlichkeiten der spätgothischen Dessins in den Stoffen des XV. und XVI. Jahrhunderts besser zu veranschau-

---

[1]) Ex libro statutorum Pisauriensium 1531, etc. Acta sanctorum Junii, tom. III, pag. 936, col. 1, B.

[2]) Profangewänder haben sich unseres Wissens aus dem XV. und XVI. Jahrhundert bis heute fast keine mehr erhalten, woraus man in Bezug auf den allgemeinen Charakter der Zeichnungen in diesen Stoffen einen Schluss ziehen könnte, nur in einer Abtheilung des Königl. Sächsischen Museums zu Dresden sahen wir einige Anzüge in Seidenstoffen, dem XVI. Jahrhundert angehörend.

lichen und ihre Abweichungen von den frühern orientalischen Zeugen respective ihre Verwandtschaft mit Mustern der romanischen Kunstepoche nahe zu legen, sei es gestattet im Vorbeigehen eine kurz gedrängte Uebersicht über die chronologische Aufeinanderfolge der Dessins in den Seidengeweben der verschiedenen Zeitläufte unter Hinweis auf die im Vorhergehenden besprochenen Originalgewebe folgen zu lassen.

Es ist früher darauf hingewiesen worden, dass in der ersten Periode der Seidenfabrication vom VIII. — XII. Jahrhundert die Muster in den reichern Geweben, meist orientalischen oder byzantinischen Ursprungs, oft in einem derben, zuweilen unbeholfenen Style ausgeführt sind, der namentlich, was Figurzeichnungen betrifft (vgl. Taf. II), Nachklänge, oft aber auch den vollen Ruin der edeln verwandten Compositionen der classisch-römischen Cäsarenzeit erkennen lässt; ferner sind die Zeichnungen in diesen früh mittelalterlichen Stoffen sehr oft streifen- und bandförmig geordnet, mit menschlichen Figuren oder mit orientalischen fabelhaften Thiergestalten belebt ohne viele Anwendung eines freien Pflanzenornamentes. (Vgl. Taf. II und III.) —

Meistens aber gehen durch den ganzen Stoff kleinere netz- oder zellenförmig sich aneinander reihende Polygone [1]) (Vier-, Sechs- und Achtecke); daher auch der Name pallia reticulata. — Am häufigsten aber erscheinen in diesen ältern Geweben sich nebeneinander in gleichen Zwischenräumen fortsetzende Ringe, die nicht selten mit phantastischen Thiergestalten als Ornament eingefasst sind (vgl. Taf. I); [2]) daher auch bei Anastasius und andern Schriftstellern der Name „pallia rotata, scutellata“ (schild- und tellerförmige Stoffe).

Mit dem XII. Jahrhundert werden die Muster in den Seidengeweben viel belebter und schwungvoller. Die Mauren im südlichen Spanien und die Saracenen in Sicilien, für deren Fortschritte in jeglicher Kunst und Wissenschaft die heute noch erhaltenen Baudenkmäler des XII. Jahrhunderts als Höhenmesser gelten können, verstanden ihren Geweben um diese Zeit eine solche Feinheit

---

[1]) Mit solchen 6eckigen Figuren ist der höchst merkwürdige schwere Seidenstoff, welcher in der Kirche St. Ambrogio zu Mailand an der Dalmatica des h. Ambrosius sich vorfindet, netzförmig durchwebt; auch an der purpurfarbenen „Casula Benonis“, Bischof von Osnabrück † 1088, finden sich solche Sechsecke im Durchmesser von $1/3$ Zoll eingewebt.

[2]) Die casula des h. Bernhard zu Brauweiler, unstreitig eines der prachtvollsten und historisch merkwürdigsten Messgewänder, welches bis auf den heutigen Tag noch gerettet worden ist, zeigt in seinem Dessin grosse Ringe, welche mit Thier- und Pflanzenornamenten ausgefüllt sind; Abbildung folgt später.

der Textur und eine solche Biegsamkeit und Phantasiefülle in Bezug auf geistreiche Composition der Dessins zu geben, dass schon im XIII. Jahrhundert die Stoffe jenseit des Meeres, die maurischen und saracenischen Gewebe [1]) allgemein gesucht wurden.

Besonders verstand es der Moslim, die Erzeugnisse der Pflanzenwelt auf eine sehr geniale Weise mit denen der Thierwelt zu verbinden (vgl. Taf. VIII. und X.). Diese durchdachten Verschlingungen von Pflanzenornamenten, durchwebt mit originell stylisirten phantastischen Thieren und zuweilen auch durchflochten mit Lobsprüchen auf Dynasten (vgl. Taf. VI und VIII) oder mit arabischen Texten aus dem Koran, erhielten schon frühe den noch jetzt üblichen Gesammtnamen: „Arabesken“ und waren diese Ornamente in reichen Seiden- und Sammetgeweben auch für die christlichen Nachfolger und spätern Rivalen in der Seidenmanufactur noch lange Zeit hindurch maassgebend. — Noch das ganze XIV. Jahrhundert hindurch lassen die Erzeugnisse italiänischer Manufacturisten es deutlich erkennen, dass sie bei façonnirten Stoffen der Ornamentationsweise ihrer Lehrmeister und Vorgänger, der Araber, oft ängstlich nachzuahmen suchten (vgl. Taf. IX und XIV). Erst mit dem Schlusse des XIV. und Beginn des XV. Jahrhunderts sucht sich die italiänische Fabrication von den orientalischen Traditionen bei Composition der Zeichnungen für reichere Seidengewebe loszumachen. —

Als Folge dieses Aufgebens der überlieferten typischen Vorbilder erscheinen jetzt die Seidengewebe mit historisch-figurirten Darstellungen, die meistens der biblischen Geschichte angehören oder auch Scenen aus dem Profanleben zur Anschauung bringen; (vgl. Taf. XI, XII, XIII). Wie es uns nach Durchsicht einer grossen Menge von Seidengeweben des XV. Jahrhunderts scheinen will, dauerte es jedoch bis zur Mitte dieses Jahrhunderts, ehe in den italiänischen façonnirten Stoffen die Reminiscenzen der moslim'schen Meister gänzlich verschwunden und sich ein eigenthümliches Dessin geltend machte, welches unter dem Einflusse des gothischen Styles gebildet wurde. Seit dieser Zeit werden Gewebe mit naturhistorisch figurirten Dessins immer seltener und es beginnt von jetzt ab stereotyp zu werden ein einziges Motiv, welches sich in unzählig vielen Modificationen und kleinern Variationen ein Jahrhundert hindurch durchspielt. — Als feststehendes Ornament erscheint in diesen Damast- und Sammetgeweben ein Granatapfel,

[1]) Sowohl in Gedichten der provençalischen Troubadours und der deutschen Minnesänger begegnet man auf allen Blättern der Erwähnung von „étoffes d'outre mer, étoffes sarrazins, moresque etc.“

oft in Blüthe prangend, zuweilen auch mit einigen Fruchtcapseln und mit kräftig stylisirtem gothischen Blätterwerk umgeben. Diese sogenannten pommes d'amour, die sich in gleichen Zwischenräumen wiederholen, sind regelmässig umgeben von einer fünf-, sieben- oder neunblätterigen Rose, deren Blätter nicht kreisförmig gebildet, sondern welche in der Form des sogenannten Eselsrückens meist nach oben eine Spitze tragen. Diese Rosenblattbildungen sind häufig nur in schmalen Conturen, meistens in Sammet- oder Damastwebereien angedeutet. Unsere Sammlung von mittelalterlichen Originalwebereien enthält mehr als 120 Nummern, meistens aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts herrührend, von schweren Seiden- und Sammetgeweben, worin als wiederkehrendes Dessin der eben beschriebene Granatapfel, umrandet von einer vielblätterigen Rose, als stereotypes Motiv in unzähligen Modificationen variirt.

Fast sollte man glauben, dass dem eben beschriebenen Hauptmotiv des Granatapfels von einer vielblätterigen Rose umrandet, eine tiefere Bedeutung unterlegt worden sei. Dieses beliebte Ornament, das sich als Grundthema mit allen möglichen Modificationen lange Zeit hindurch in kostbaren Seiden- und Sammetstoffen bei Schluss des Mittelalters erhielt, haben Einige in folgender Weise erklären wollen.

Der stets wiederkehrende blühende Granatapfel sei das Symbol der Liebe; der Granatapfel mit seinen Früchten (pommes d'amour), wie er ebenfalls immer wieder in diesen Geweben vorkommt, bedeute die Liebe, die sich im Glauben thätig erweise und Früchte bringe zum ewigen Leben. So würde sich auch die Krone erklären, die meistens über dem Granatapfel schwebend, dargestellt sei. Die werkthätige, aufopfernde Liebe nämlich findet dort oben ihr Verdienst, ihre Krone. Aber kein Sieg ohne Kampf und keine Krone ohne Mühe und Anstrengung; deswegen umgebe auch den Granatapfel mit seinen Früchten in diesen Stoffen zuweilen ein Dornenkranz.

Vielen mag vielleicht die Deutung des vorliegenden Ornamentes in etwa gewagt erscheinen; auch wir konnten uns Anfangs nicht leicht dazu entschliessen, eine solche symbolische tiefere Erklärung zuzugeben, zumal ältere Schriftsteller bei Beschreibung der Gewänder mit diesen Mustern nichts derartiges erwähnen; [1])

---

[1]) Bei Schriftstellern des XV. Jahrhunderts, so wie in Inventarien damaliger Zeit werden diese Damaste gewöhnlich bezeichnet als „panni serici cum virgulis et pomellis".

jedoch nach Vergleichung vieler Hundert Gewebe mit den oben angedeuteten retournirenden Dessins von der eben beschriebenen Auffassung und Stylisirung gaben wir in etwa zu, dass eine symbolische Grundidee in diesen Stoffen sich wohl durchspielen könne. Zur leichtern Veranschaulichung des eben Angedeuteten mögen hier einige in unserm Privatbesitz vorfindliche schwere Damastgewebe eine kurze Beschreibung finden.

Tafel XVII gibt die gelungene Abbildung eines schönen Gewebes in weissem Seidendamast zu erkennen, das wir in Siena unter werthlosen Stoffen der Renaissance anzukaufen Gelegenheit hatten. In reichen Goldbrochirungen verästelt sich durch das ganze Gewebe netzförmig ein Ornament, zusammenhängende hexagone Figuren bildend, die jedesmal eine von Blüthen und schön stylisirtem Laubwerk umgebene Fruchtcapsel einfassen. Diese, der Melone oder Annanas nicht unähnliche Fruchtbildung, ebenfalls in Gold brochirt, umgibt eine siebenblätterige Rose, die auf der Abbildung durch einen dunkelern gelblichen Farbton angedeutet ist. Nach den vielen Analogien ähnlicher Stoffe, die wir in den verschiedenen Sacristeien Italiens, bei einem längern Aufenthalte daselbst zu sehen Gelegenheit hatten, halten wir dieses reich ornamentirte Damastgewebe als ein ausgezeichnetes Product der italiänischen Seidenmanufactur aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Noch fügen wir hinzu, dass der Goldfaden in diesem Stoffe nicht mehr auf die ältere im Vorhergehenden bezeichnete Weise präparirt ist, sondern dass er entstand durch Umspinnung eines gelben Seidenfadens mit einem zarten vergoldeten Silberdraht.

Ein nicht weniger interessantes Damastgewebe, nicht nur allein in Bezug auf Farbe und Textur, sondern vorzugsweise auch rücksichtlich der Composition des gefälligen Dessins zeigt Tafel XIX. — Der Fond des delicaten Stoffes, der durch die Kette gebildet wird, ist hellblau; die Dessins sind durch den Einschlag in gelber Farbe hervorgebracht.

Die Frucht des „pommes d'amour" — wenn man sie nun einmal als solche betrachten will, wird von einem reichen Blüthenkranz umgeben. Dieses immer retournirende Hauptmotiv umgibt eine Art von Dornengeflecht; hieran schliesst sich wieder wie auch auf Abbildung XVII eine grössere, das Ganze contourirende siebenblätterige Rose, die oben von einer Krone überragt wird. Dieses Motiv setzt sich nach gleichen Zwischenräumen fast streifenförmig geordnet fort. Zwischen diesen parallel fortlaufenden Rosen zeigt sich ein Flecht-

werk in Form eines Zickzacks aus dessen Ecken ebenfalls die mehrfach gedachten Fruchtkapseln hervorsprossen.

Obgleich wir dieses interessante Gewebe als Bruchtheil einer alten Dalmatica im nördlichen Deutschland vorfanden, nehmen wir doch keinen Anstand, auch diesem Stoffe das nördliche Italien als Heimath zuzuweisen. Es würde uns ein Leichtes sein, die Beschreibung ähnlicher Sammet- und Damastgewebe, im selben Systeme gehalten, hier zu vervielfachen und durch Abbildungen näher zu erläutern; indessen wird sich später in einem folgenden Abschnitte Gelegenheit bieten, bei Besprechung der schönen Gewebe in einem ernsten kirchlichen Charakter aus der Fabrik des Herrn Casaretto und der Herren Le Mire, père et fils in Lyon, diese fast stereotyp gothischen Muster in nähern Betracht zu ziehen und durch Abbildungen zu erläutern.

Es sei uns gestattet auf Tafel XVI noch eine getreue Copie eines in Gold und Farbe brochirten weissen Seidendamastes folgen zu lassen, der in mehr als einer Beziehung ein archäologisches Interesse hat und der zugleich auch für die heutige Nachahmung als geeignet befunden werden möchte. Derselbe stammt aus Nürnberg und schien es uns, als ob derselbe von dem Rest eines Rauchmantels (pluviale) herrühre.

Die Fabrication und Technik des Gewebes ist vollständig dieselbe, wie die der beiden zuletzt beschriebenen Originalgewebe; das Dessin jedoch dürfte mit den übrigen noch vorfindlichen Stoffen des ausgebildeten gothischen Styles kaum noch Analogien finden. [1]) Es wiederholt sich nämlich das Dreiblatt (trifolium) in dreimal verschiedener Form und verschiedener Grösse. Das mittlere grössere Ornament, dem die beiden andern beigeordnet sind, zeigt uns die Form des „trêfle", dessen drei Blätter nicht rund, sondern in gothischer Manier zugespitzt sind. Von den innern in rother Farbe brochirten Sternchen gehen Nebenblätter nach drei Seiten aus, die das grössere Dreiblatt einfassen. Die drei Spitzen des Hauptmotivs umgeben jedesmal drei Aepfelchen, in Gold brochirte Fruchtbildungen, die in etwa an die Fruchtcapseln der beiden zuletzt besprochenen Abbildungen erinnern. Den drei Seiten gegenüber, wo das Trifolium ansetzt und Einschnitte bildet, zeigen sich ebenfalls drei kleinere Ornamente in Weise eines „Drei-

[1]) Wir erinnern uns, bei Gelegenheit der Ausstellung mittelalterlicher Kunstwerke zu Crefeld im Sommer 1852, auf einem altdeutschen Gemälde aus der Kirche zu Rheinberg, in einem reichgemalten Teppiche ein ähnliches höchst merkwürdiges Dessin gesehen zu haben, dessen Formbildungen aus einem in der Gothik oft vorkommenden Dreiblatt hervorgingen.

passes", die nach drei Seiten mit der altfränkischen Lilie (francica, francisca) bekrönt sind. In Bezug auf den Ort der Anfertigung vorliegenden Stoffes wagen wir nicht etwas Bestimmtes anzugeben; unserm Dafürhalten nach möchte er in dem manufacturreichen Flandern, etwa unter der Regierung Carl's des Kühnen von Burgund, sein Entstehen gefunden haben.

Seit einigen Jahren war unser Bestreben, durch hohe Beihülfe unterstützt, nicht bloss darauf gerichtet, die kunsthistorische Seite der mittelalterlichen Weberei und Stickerei nach Kräften beleuchten zu helfen, sondern der praktischen Rehabilitirung der Weberei, nach den strengern Principien der mittelalterlichen Kunst, namentlich zu kirchlichen Zwecken, haben wir eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden gesucht.

Es gereicht uns zur Genugthuung, die Freunde mittelalterlicher Kunst bei Gelegenheit der Beschreibung gothischer Gewandstoffe im Vorbeigehen darauf aufmerksam zu machen, dass es vornehmlich zwei Häuser unternommen haben, strenge nach den in unserer Sammlung befindlichen Originalwebereien, für kirchliche Cultzwecke Gewandstoffe anzufertigen, die nicht nur in Bezug auf Solidität der Stoffe und der Farben, sondern auch hinsichtlich der Wahl der Dessins den gerechten Anforderungen der kirchlichen Kunst Genüge leisten.

Es ist dies das bekannte Etablissement zur Anfertigung kirchlicher Gewebe von Fr. Jos. Casaretto in Crefeld und die Firma Noel le Mire père et fils (rue des feullant), zu Lyon. Den umsichtigen Bemühungen des Herrn Casaretto ist es gelungen, unterstützt durch die Empfehlungen fast sämmtlicher Bischöfe Deutschlands, seinem Institute eine solche Ausdehnung zu geben, dass dadurch ein Damm gebildet worden ist, wodurch eine allzu grosse Ueberfluthung von ausländischen geist- und formlosen Tand- und Flitterstoffen für kirchliche Zwecke abgewehrt werden kann. Indem wir uns für einen folgenden Abschnitt eine ausführlichere Besprechung der Leistungen des Herrn Casaretto und der Herren Le Mire frères,[1]) unter Hinzufügung von Abbildungen des Gelun-

---

[1]) Diese letztgenannte Firma ist eine der ältesten und bedeutendsten für Anfertigung von Kirchenstoffen in Lyon. Ausser den Prachtstoffen, die in diesem Hause für Ihre Eminenzen den Cardinal Wiseman und den Cardinal de Bonald und für andere Würdenträger des französischen Episcopates meistens nach Zeichnungen des Abbé Martin und des kaiserlichen Architekten Mr. Viollet-le-Duc in neuester Zeit angefertigt worden sind, verdienen besonders noch hervorgehoben zu werden jene kostbaren Gewebe aus drap d'or, im romanischen Style, die als Wandbeklei-

gensten vorbehalten, bemerken wir hier nur noch, dass in Kurzem der eben beschriebene und auf Tafel XVI mitgetheilte Originalstoff in dem Etablissement von Casaretto getreu nachgewebt werden wird. Auch das schöne auf Tafel IX abgebildete Gewebe wird nächstens stylgetreu reproducirt werden.

In demselben Institute sind auch charakteristisch genau immittirt worden eine Anzahl kirchlicher Stoffe in demselben Systeme wie auf Taf. XVII und XIX. Unter andern interessanten Geweben hat das Haus Le Mire das auf Tafel VIII und Tafel X abgebildete Gewebe mit einigen Modificationen wiederum angefertigt.

Nachdem im Vorhergehenden ein Mehreres über die mögliche Symbolik in den reichen Damast- und Goldgeweben des XV. und XVI. Jahrhunderts mitgetheilt und auch das tausendfach variirende Hauptmotiv in diesen Zeugen in etwa näher beleuchtet und durch Abbildungen (vgl. Taf. XVII und XIX) veranschaulicht worden ist, lohnte es sich wohl der Mühe, hier noch die Frage näher zu erörtern, ob dieses stereotype Dessin, nämlich das fortwährende Vorkommen der von stylisirtem Laubwerk umgebenen Kürbisfrucht von einer mehrblätterigen Rose contourirt, als ein dem altdeutschen (gothischen) Style neu und eigenthümliches Ornament in den Seidengeweben am Schlusse des Mittelalters zu betrachten sei, oder ob dieses Muster bereits in griechischen und arabischen Geweben seine Vorbedingungen, seine Vorgänger gehabt, nach denen es sich formirt habe.

Wenn wir auch zugeben, dass man zu Ausgang des Mittelalters das eben gedachte Ornament eine lange Reihe von Jahren hindurch fast ausschliesslich in der Seidenmanufactur als beliebtes stehendes Dessin mit unzähligen Modificationen anwandte, so haben wir doch die volle Ueberzeugung, dass dieses gothische Motiv nicht damals neu erfunden wurde, sondern dass die orientalische Fabrication schon einige 100 Jahre vorher die Vorbilder dazu lieferte. In der Kunst wie in der Natur gibt es keine Sprünge; hier wie dort entwickeln sich die Formen nach gegebenen Vorbedingungen, nach stetigen Gesetzen. Gleichwie die heutige Archäologie es zur Evidenz nachgewiesen hat, dass der sogenannte gothische Styl, die Spitzbogenkunst sich in verschiedenen Bildungsphasen aus dem Rundbogensystem, dem romanischen Style entwickelt

---

dung an Festtagen für jene Grotte von angesehenen französischen Wallfahrern geschenkt wurden, wo im Stalle zu Bethlehem das Geheimniss der Geburt des Heilandes sich erfüllte. Auch der stoffliche Theil der reichen Tiara, die vor nicht langer Zeit von der Königin von Spanien dem h. Vater geschenkt wurde, ist von dem eben gedachten Hause angefertigt worden.

hat und die Gothik nicht durch den glücklichen Fund eines Universalgenie's mit einem Male an's Tageslicht getreten ist; so hat ein längeres Vergleichen der specifisch gothischen Gewebe mit denen der vorhergehenden romanischen Kunstepoche uns die Ueberzeugung beigebracht, dass die Keime dieses stereotypen Dessins bereits in orientalischen Geweben vorgebildet waren und dass das fragliche Motiv nur als eine weitere Entwickelung und stylistisch eigenthümliche Durchbildung verwandter arabischer oder griechischer Muster zu betrachten ist. Schon die von Anastasius Biblioth. im Vorhergehenden bezeichneten Stoffe „pallia serica rotata" können in etwa als Einleitung und Vorbedingungen zu den in Rede stehenden Mustern des XV. und XVI. Jahrhunderts betrachtet werden.

Aehnlich mit diesen meist byzantinischen Stoffen entwickelten sich gegen das XII. und XIII. Jahrhundert in der saracenischen und maurischen Seidenmanufactur netzförmig zusammenhängende Rundungen in Form einer Elypse; auch kommen in diesen Geweben verbundene Kreise vor, mit aufgesetzter Spitze nach Art der sogenannten Eselsrücken, die statt Thierbildungen ein immer wiederkehrendes Pflanzenornament umschliessen. Um das Ebengesagte im Bilde zu veranschaulichen, theilen wir auf Tafel V die Copie eines interessanten Damastgewebes [1]) mit, das wir der Freigebigkeit des Hochwürdigsten Herrn von Stahl, Bischofs von Würzburg, verdanken. Dasselbe fand sich vor an einem sehr alten aber bedeutend schadhaften Messgewande, in Form der ältern casula oder campanula.

Nach dem romanisirenden Blattwerk von schönem Schwung zu urtheilen, wären wir nicht abgeneigt, dieses Gewebe, der breiten Ornamente in einem ausgeprägten Style wegen, dem Beginne der italiänischen Weberei auf sicilischem Boden gegen Schluss des XII. oder Beginn des XIII. Jahrhunderts zuzuweisen. Es ist nicht zu verkennen, dass das Hauptmotiv dieses Gewebes, die sich parallel fortsetzende fünfblätterige Rose, viele Analogien mit dem verwandten retournirenden Motive auf Tafel XVII und XIX bietet. Diese fünfblätterige Rose, wie wir sie nennen wollen, umschliesst wiederum ein kleineres Dessin mit neun Blättern, wie dasselbe häufig in den gothisirenden Mustern am Schluss des Mittelalters vorkömmt. Auch die kleinen zwischen den

[1]) Um die chronologische Aufeinanderfolge der Dessins auch ohne Durchlesung des Textes für das Auge besser zu veranschaulichen, sahen wir uns veranlasst, die vorliegende Copie unter Tafel V bei den romanischen Geweben und nicht zu Schluss bei denen des altdeutschen Styls folgen zu lassen.

grössern Rosen befindlichen Aepfelchen (pomella), verdienen ihrer Verwandtschaft wegen mit den spätern Fruchtbildungen in Weise der Annanas, des Granatapfels, Beachtung. Jedenfalls stand in der Seidenmanufactur das auf Tafel V abgebildete Gewebe nicht vereinzelt, sondern es repräsentirte dasselbe zweifelsohne eine grosse Folge verwandter Dessins, unter denen mehrere, vielleicht noch deutlichere Vorbilder für die näher beschriebenen gothischen Muster abgeben mochten.

Gleichwie man aus den Detail-Formen der Architektur, der Sculptur, der Malerei, der Goldschmiedekunst des Mittelalters das ungefähre Alter der einzelnen einschlagenden Kunstobjekte mit ziemlicher Sicherheit bestimmen kann, so kann man auch nach Vergleich einer grossen Zahl kunsthistorischer Gewebe und gestützt auf die in den Geweben vorfindlichen Muster, annähernd angeben, nicht nur wann ungefähr einzelne noch vorfindliche dessinirte Gewebe des Mittelalters ihr Entstehen fanden, sondern bei näherer Beobachtung der Farben, der Art des Gewebes und bei sorgfältigem Vergleichen der Dessins unter ein anderes lässt sich auch in etwa wenigstens herausfinden, welcher Fabrication und welchem Lande das vorfindliche Gewebe angehört.

Nach längern Detail-Studien der vielen noch vorfindlichen Cultgewänder in verschiedenen Ländern des Occidentes und gestützt auf eine reichhaltige Privatsammlung mittelalterlicher Originalgewebe haben wir, nach Vorgängern vergebens uns umsehend, den allerdings gewagten und vielleicht allzu kühnen Versuch angestellt, im Vorhergehenden die Geschichte der Entwickelung der Seidenmanufactur zunächst zu kirchlichen Zwecken unter Beifügung von Abbildungen älterer Originalstoffe chronologisch zu fixiren.

Bei Ausarbeitung der vorstehenden skizzirten Beiträge zur Geschichte der mittelalterlichen Weberei sind wir zur Ueberzeugung gelangt, dass noch gar manche und grosse Lücken in der oben versuchten chronologischen Classificirung der ältern noch vorfindlichen Originalgewebe auszufüllen seien und möchten wir daher das im Vorhergehenden Gesagte bloss als einen Fingerzeig für eine spätere, gründlichere und ausführliche Bearbeitung der angeregten Aufgabe gesagt wissen. Das vorläufige Resultat, zu dem wir bei näherm Eingehen auf die eben bezeichnete Materie gelangt sind, ist das deutliche Erkennen, dass bei der Frage nach dem Herkommen, der Art und Beschaffenheit jener kostbaren Stoffe, deren sich die Kirche zu Cultzwecken im Mittelalter vorzüglich bediente, sich drei Hauptperioden abgrenzen lassen. Es gehören nämlich zu der ersten Entwickelungsepoche der Seidenmanufactur,

um schliesslich das Vorhergegangene nochmals kurz zusammenzufassen, jene meist kostbaren Gewebe, die von den Tagen des Justinian bis zu den Zeiten der Hohenstaufen im Dienste der Kirche angefertigt wurden, und zwar ist, wie im ersten Capitel gezeigt wurde, der Orient noch allein der Monopolist, d. h. Griechen, Araber, Perser, Indier sind um diese Zeit in dem alleinigen Besitze der einträglichen Kunst, aus der Rohseide reiche Gewebe anzufertigen: wir möchten diese Periode mit einer generellen Bezeichnung als die orientalisch-byzantinische benennen.

Die Stoffe dieser Periode waren, so weit sie an alten priesterlichen Gewändern noch zu unserer Anschauung gelangt sind, meist sehr schwer und dicht gewebt und in der Regel uni gehalten, d. h. ohne Muster; [1]) in der Wahl der Farbe bei liturgischen Ornaten herrscht gewöhnlich die gelbe, grünliche, rothe und Purpur-Farbe vor.

Kommen in diesen alten Stoffen Dessins vor, so sind es in der Regel mathematische Figuren, Polygone oder Kreise, die zuweilen zusammenhängende, phantastische Thierbildungen einfassen.

Seltener erscheinen in diesen Seidengeweben Brochirungen in Goldfäden; sind jedoch Dessins in Gold ersichtlich, so sind sie in der Regel gestickt und nicht eingewebt.

Die zweite Periode der Seidenmanufactur im Mittelalter fiele vom Antritt der Regierung Kaiser Friedrich's I. (1152) bis zu den Zeiten Kaiser Carl's IV. (1347). Es war dies die Zeit, wo die Kunst des Webens dessinirter kostbarer Zeuge bei den Arabern, Mauren, Saracenen ihren Höhepunkt erreicht hatte und die zur Blüthe gelangte Seidenmanufactur in den Städten Italiens Palermo, Lucca, Florenz, Mailand etc. (vgl. Seite 46 u. 47), als Rivalin den Sieg über ihre moslim'schen Concurrenten und Lehrmeister davon trug. Mit einem allgemeinern Ausdrucke kann man diesen interessanten Zeitabschnitt der mittelalterlichen Seidenindustrie den arabisch-italiänischen benennen. Die Seidenzeuge, die im vorhergehenden Abschnitte meist einfarbig gehalten waren, werden jetzt, wo die Kunst des Webens sich bedeutend entwickelt hatte, in der Regel vielfarbig. Das Gewebe selbst wird leichter und zarter, die Zeichnungen beweglicher und schwungvoller und meist werden dieselben jetzt in Gold brochirt.

---

[1]) Eine solche äusserst schwere Uni-Seide, eine Art geköperten Levantin, zeigen die Messgewänder des h. Anno, des h. Benno, des h. Heribert; später wird ausführlich hiervon die Rede sein.

Die dritte Periode der Seidenmanufactur füllte den Zeitraum von Kaiser Carl IV. bis auf Carl V. (1519—56) aus, ein Zeitraum, in welchem der Einfluss orientalischer Vorbilder hinsichtlich der Fabrication, der Farbenwahl und Muster in den occidentalischen Seidenzeugen erloschen ist und in welchem sich die volle Einwirkung germanisch christlicher Formenbildungen auf die seitherigen romanischen Ornamentationen geltend macht; wir möchten diese dritte und letzte Periode mittelalterlicher Seidenfabrication vorzugsweise als die germanisch-romanische Epoche kennzeichnen.

Diese Stoffe der eben bezeichneten Periode, nach den ornamentalen Gesetzen der Gothik systematisch hinsichtlich ihrer Dessins entwickelt, verschmähen es, den Reiz des früher in Stoffen so beliebten „bestiaire" geltend zu machen und ziehen es vor, ein eigenthümliches reines Pflanzenornament einzusetzen, das wir auf Seite 87 u. 88 näher zu charakterisiren versucht haben. Aehnlich wie die heute in modernen Stoffen so beliebte „Palmette", die in ihrer primitiven Gestalt schon im XII. Jahrhundert in orientalischen Geweben vorkömmt, hat sich in den spanischen, französischen, flandrischen und italiänischen Webereien dieses stereotype Pflanzenmotiv lange Jahre hindurch in einer Weise erhalten, dass man in jedem Dessin die germanische Grundidee sich durchspielen sieht unter dem modificirenden Einflusse traditioneller, spanischer, französischer oder italiänischer Detailformen. Was die Textur betrifft, so herrscht in diesen reichen Stoffen meistens das Damastgewebe vor; auch schwere Sammetstoffe mit geschnittenen Dessins waren sehr an der Tagesordnung. Durch die reiche Brochirung dieser vielfarbigen gothisirenden Seidengewebe sind die Stoffe in der Regel sehr schwer und nicht geeignet, einen fliessenden wellenförmigen Faltenbruch zuzulassen.

Mit dem Aufkommen der in Italien vorzüglich durch die Medicäer wieder zu Ehren gelangten classisch griechischen und römischen d. h. heidnischen Kunstformen, geht im XV. Jahrhundert der Typus der germanisch italiänischen, traditionellen Kunstweise wie in allen Zweigen der bildenden Kunst, so auch in der Weberei, nach und nach zuerst in Italien verloren. Daher zeigen denn auch die florentinischen Seidengewebe schon in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts eine nicht unmerkliche Inclination zu der classischen Antike. Das breite Akanthusblatt und der übrige Blätterschmuck, wie er sich oft im bunten Durcheinander an dem korinthischen Capitäl entfaltet, findet meistens in missverstandener Auffassung in den italiänischen Geweben des XVI. Jahrhunderts seine immer wiederkehrende Vertretung. Zwar erhielt sich in der

französischen und flandrischen Seidenmanufactur das früher bezeichnete altdeutsche Motiv, wenn auch in oft gewagten Modificationen noch eine Zeit lang.

In dem zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts hatte jedoch die über die Berge gekommene Renaissance den überlieferten heimathlichen Kunstformen, zuerst in Frankreich und darauf in Deutschland, den Vernichtungskrieg erklärt, und von jetzt ab verschwinden allmälig in den Seidengeweben, diesseits der Alpen angefertigt, die letzten Reminiscenzen der angestammten germanischen Ornamentationsweise. Aber der scheinbar wiederbelebten heidnischen Kunst auf christlichem Boden fehlte durchaus ein natürliches Lebenselement. Und weil eben die „neugebackene Kunstweise" nicht naturwüchsig aus dem Volke hervorgegangen war, so artete sie sogleich nach ihrem Entstehen schon aus und fing an, ihre geistige Leere und Dürre fühlend, eklektisch zu werden, d. h. sie suchte sich mit fremden Federn zu schmücken und imitirte mit mehr oder weniger Glück bald byzantinische, arabische, persische und egyptische Formen. Dieser Mangel eines stetigen Princips, aus welchem sich, wie aus einem frisch sprudelnden Quell, immerfort neue unter sich verwandte Formen entwickeln, zeigt sich auch deutlich in den Zeichnungen der Seidengewebe, sogar für kirchliche Zwecke, in der letzten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, mochten sie nun diesseits oder jenseits der Berge ihr Entstehen gefunden haben.

Korinthische, etrurische, römische Pflanzenornamente wechseln unaufhörlich mit meist misslungenen Nachbildungen byzantinischer, arabischer, maurischer und anderer orientalischer Vorbilder. Kurz, den Dessinateurs der Renaissance war für ihre Conceptionen das selbstbewusste, in sich abgeschlossene System abhanden gekommen, aus dem die Formationen der Gothik und Romantik lebensfrisch emanirten, und statt des frühern productiven Schaffens beim Entwurf von neuen Mustern, quälte man sich ab mit geistloser Nachäffung fremder unverstandener Bildungen. Je reicher nun bei Schluss des XVI. Jahrhunderts in Bezug auf Material und Farbenhäufung, namentlich zu liturgischen Zwecken, die Seidengewebe werden, desto geist- und phantasieloser werden sie in Hinsicht der Wahl und Anhäufung regelloser und schwülstiger Dessins.

Das Zuletztgesagte mag genügen, um die vielen Schwierigkeiten anzudeuten, die einer chronologischen Bearbeitung der Geschichte der Seidenmanufactur nach Ablauf des Mittelalters für liturgische Zwecke sich entgegenstellen dürften; eine solche auch nur in kurzen Umrissen zu skizziren liegt ausserhalb der Grenzen der vorliegenden Aufgabe; jedoch werden wir an einer andern Stelle vorübergehend Gelegen-

heit wahrnehmen, die Stoffe der beginnenden Renaissance deutlicher von den Geweben der spätgothischen Kunstepoche zu kennzeichnen und den Unterschied durch Zeichnungen in etwa zu fixiren. Bevor wir die geschichtliche Nachforschung über den stofflichen, den materiellen Theil der liturgischen Gewänder zu Ende führen, sei es uns gestattet, im folgenden Abschnitte noch eine kurzgedrängte Uebersicht über das Geschichtliche der Sammetfabrication folgen zu lassen.

IV.

BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER SAMMETFABRICATION UND SEINER ANWENDUNG ZU KIRCHLICHEN ORNATEN.

Der enge Raum, der hier den einleitenden Mittheilungen über das Geschichtliche der Sammetfabrication gewidmet ist, gestattet es nicht, über die Etymologie der Bezeichnung Sammet sich weiter zu verbreiten; [1]) auch möchte es zu weit führen, sich in gewagten Conjuncturen zu ergehen, ob die Bezeichnung examitum,[2]) samit, samiz schon vor dem XII. Jahrhundert feststehend für ein bestimmtes Seidengewebe galt, das wir heute mit dem Ausdrucke Sammet (velours) bezeichnen.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass der Orient bei der Blüthe seiner Seidenmanufacturen bereits in frühem Mittelalter die Sammetweberei kannte; auch gehörte zweifelsohne der Sammet zu jenen kostbaren Geweben, welche im hôtel de tiraz zu Palermo, das, wie früher schon bemerkt, mit dem Palaste der normannischen Könige verbunden war, angefertigt wurden. [3]) Das jedoch scheint mit ziemlicher Gewissheit festzustehen, dass bereits in der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts nicht nur an geistlichen, sondern auch an Profangewändern der Sammet häufiger im Occidente in An-

---

[1]) Zusammenhängendes über dieses interessante Thema findet man in dem oft citirten verdienstvollen Werke: „Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie“ par M. Francisque-Michel I., 164, 167, 170, 171, 190—192.

[2]) Du Cange ad vocem examitum: „examitum est pannus holosericus graecis recentiorus ἑξάμιτος“. Gleichbedeutend finden sich noch die vocab. xamitum, aurisamitum, siamitum, woraus das italiänische sciamito, gleichbedeutend mit velluto, stammt.

[3]) Vielleicht bezieht sich auf unsern Sammet die früher schon citirte Beschreibung des Hugo Falcandus: „Hinc hexamita uberioris materiae copia condensari videas“.

wendung gebracht wurde. Das nach unserm Dafürhalten älteste Vorkommniss eines Originalstoffes mit aufstehender geschnittener Seide auf einem festen Serge-Gewebe findet sich in dem Pergamentcodex des Theodulf (XII. Jahrhundert) zu Le Puy im südlichen Frankreich. In diesem codex membranaceus,[1]) auf den wir später noch zurückkommen werden, sind nämlich eingenäht 63 Zwischenlagen von äusserst zarten und delicaten Geweben, die verhüten sollen, dass durch irgend eine Friction die kostbaren Miniatur- und Initialmalereien Schaden nehmen.

Von diesen 63 kostbaren Gewandresten haben sich glücklicher Weise bis heute noch 53 erhalten.[2])

Auch in der seit den Tagen der Reformation verschlossenen Unterkirche des Domes zu Halberstadt entdeckten wir nach Eröffnung der alten Gewandschränke im Frühjahre 1854 zu unserer nicht geringen Ueberraschung mehrere plüschartige ältere Sammetgewebe meistens in dunkelblauer und rother Farbe, deren reiche Ornamentstickereien im romanischen Charakter deutlich die Anfertigung dieser Stoffe gegen Ende des XII. Jahrhunderts erkennen liessen. Mit dem XIII. Jahrhundert kömmt das Tragen von schweren Sammetstoffen, die damals noch hoch im Preise standen, schon häufiger in Gebrauch; auch wurde er um diese Zeit seiner Festigkeit wegen bei Beerdigung der Leichen hoher Verstorbenen angewandt; ebenso findet man ihn an Einbänden von Evangeliarien und Missalen seiner Dauerhaftigkeit wegen um diese Zeit häufig in Anwendung gebracht.

Aus der letzten Hälfte des XIII. Jahrhunderts stammt auch jenes merkwürdige Messgewand des Albertus Magnus in faltenreicher, mittelalterlicher Form, das sich heute noch in der Sacristei der Pfarrkirche St. Andreas zu Cöln befindet. Dasselbe besteht ebenfalls aus einem festen, lang geschnittenen Blau-Sammet, Plüsch, und misst in seiner grössten Länge 5 Fuss 1 Zoll, bei einer Breite von 4 Fuss 4½ Zoll.

Wir werden in einem folgenden Abschnitte unter Hinzufügung einer genauen Abbildung die Beschreibung dieses seltenen

---

[1]) Eine detaillirte Beschreibung dieser in dem gedachten Codex vorfindlichen merkwürdigen Stoffe nebst einigen Abbildungen verdankt man dem Mons. Ph. Hedde, als kurzes „mémoire" veröffentlicht in den Annales de la société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy pour 1837—1838. Au Puy, de l'imprimerie de J. P. Goudelet 1839, in 8⁰. pag. 168—224, avec deux planches.

[2]) Aehnliche Zwischenlagen von sehr merkwürdigem Gewebe und Zeichnung fanden wir mehrere in alten Miniaturwerken der reichhaltigen Bibliotheken zu St. Gallen, Monte Cassino, Palermo etc. etc.

authentischen Messgewandes ausführlicher liefern, das sowohl in Bezug auf Stoff und äussern Schnitt, als auch in Hinsicht der reichen figurativen Stickereien für die formelle Entwickelung der Casel bei'm Aufkommen des Spitzbogenstyls von grosser Wichtigkeit ist. Hier sei nur noch im Vorbeigehen bemerkt, dass in dieser merkwürdigen „planeta" die sterbliche Hülle des Cölnischen Suffragan-Bischofs und Dominicaners Albertus, eines der hervorragendsten Männer seines Jahrhunderts,[1]) bei seinem in Cöln um das Jahr 1280 erfolgten Tode im Chore der von ihm erbauten Dominicaner-Kirche beigesetzt wurde. Bei der gewaltsamen Zerstörung dieses edeln Bauwerkes fand man auch die sterbliche Hülle des grossen Albertus, angethan mit dem eben gedachten Pontificalgewande in blauem, plüschartigen Sammet, das wegen der Festigkeit seiner Textur mehr als 500 Jahre allen Einflüssen der Verwesung Widerstand geleistet hat.

Ein anderes nicht minder merkwürdiges kostbares Sammetgewebe, das für die hohe Perfection der Sammetfabrication bereits im frühen Mittelalter vortheilhaft Zeugniss ablegt, hat sich noch erhalten in der Prachtpluviale, die seit dem Erscheinen der „voyage liturgique" als Pluviale Leo's III. gehalten wird. (Vergl. in der III. Lieferung die nähere Beschreibung und Abbildung derselben.) Das zarte Sammetgewebe an diesem ausgezeichnet gut erhaltenen „indumentum imperiale" ist von dunkelrother Farbe und mit cassettartigen Quadraturen netzförmig durchzogen.

Dasselbe Dunkel, das über den Zeitpunkt des Beginnes der Sammetfabrication herrscht, schwebt auch in Bezug auf das Land, von welchem dieser einträgliche Industriezweig seinen Ausgang genommen hat. Jedenfalls waren die Wiegenländer der Seidenmanufactur Persien, Arabien, Egypten und Byzanz schon vor dem XII. Jahrhundert im Besitze der einträglichen Kunst, vermittels einer Kette (chaîne) mit Einschlag von 6fachen Fäden (daher auch das Numerale ἕξ und μίτος-Faden) ein Gewebe anzufertigen, das

---

[1]) Was Wissenschaft und Kunst dem frühern Bischof von Regensburg und Suffragan-Bischof von Cöln Albertus Magnus verdanken, ist ausführlicher zu ersehen in dem trefflichen Werke von Professor Kreuser „der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei etc." Seite 373—379.

Dass das heutige „kaufmännische Cöln", in Vorzeiten das „hillige" genannt, seine grössten Männer nicht mehr zu ehren versteht, bezeugt die viereckige Holzkiste, die, auf zwei Eisenhaken an einer Wandfläche im nördlichen Kreuzflügel von St. Andreas befindlich, ärmlich die Hülle des grossen Albertus birgt. Eine gediegene Biographie dieses „Geistesriesen" des Mittelalters wird hoffentlich bald die Presse verlassen, hervorgegangen aus der gewandten Feder des Herrn Dr. Friedhardt in Freisingen.

in Bezug auf seine Weichheit und Zartheit mit dem Pelze des Bären entfernte Aehnlichkeit haben mochte; deswegen soll auch nach Einigen im Provençalischen der Name „velours" (ursus) entstanden sein.

Schon zur Zeit Carl's des Grossen soll Persien Sammetstoffe gekannt haben, wenn der Reimchronik eines provençalischen Dichters Gewicht beizulegen ist; [1]) es sollen nämlich unter den bekannten Geschenken, die Haroun-al-Raschid aus Persien Carl dem Grossen schickte, sich auch Sammetstoffe befunden haben. Dass überhaupt in den Gegenden des Orientes, die von den Bekennern des Islams bewohnt waren, unter andern reichen Seidengeweben vornehmlich der Cendal und Sammet fabricirt wurde, geht schon aus den noch vorhandenen Sammetstoffen hervor, die häufig mit cufischen Charakteren, Sentenzen aus dem Koran oder Lobessprüche auf Regenten enthaltend, künstlich und reich gestickt sind. Auch der Turban vornehmer Moslims bestand zu dieser Zeit häufig aus feinen Sammetgeweben. [2])

Nicht weniger scheint um diese Zeit die Fabrication der Sammetstoffe im byzantinischen Kaiserreiche eine ausgebreitete gewesen zu sein; denn bei der Einnahme von Constantinopel durch die Lateiner im Jahre 1204 erbeutete das Heer der Kreuzfahrer, nach dem Berichte von Augenzeugen, [3]) eine so grosse Menge goldener und silberner Geräthe und kostbarer Gewebe von Seide und Sammet, dass derjenige, „der früher im Heere der Lateiner hungrig bettelte, jetzt, nachdem für Alle gleiche Theilung gemacht worden war, sich mit einem Male im Wohlstand befand und an allem Ueberfluss hatte." [4]) Da nun auch seit dem Ende des XII. und Beginn des XIII. Jahrhunderts die Seidenwirker im Königl. Palaste zu Palermo [5]) mit ihren muselmännischen Rivalen (d'outre mer) die Concurrenz in Anfertigung von Sammetgeweben begannen, so mag in Folgendem noch auf den vielfachen Gebrauch des oftgedachten Fabricates zu kirchlichen und profanen Zwecken hin-

---

[1]) Chron. de Philippe Mouskés. Tom. I, pag. 120, v. 2920 u. pag. 121, v. 2945.

[2]) Speculum historiae von Vincent von Beauvais lib. XXXII, cap. LV.

[3]) G. de Ville-Hardouin, histoire de la conquête de Constantinople, Chap. CXXXI et CXXXII.

[4]) Wilh. de Tyr, arch. hist. lib. V, Cap. XXIII.

[5]) Die hohe Blüthe dieses von Robert Guiscard begründeten Instituts ist schon aus dem Umstande zu entnehmen, dass in demselben die kaiserlichen Prachtgewänder angefertigt worden sind, die heute noch, aus der Zeit Kaiser Heinrich's II. und der frommen Cunigunde stammend, im Dome von Bamberg aufbewahrt werden. Vgl. eine später folgende Beschreibung und Abbildung.

gewiesen werden, wodurch diese gesteigerte Production bedingt wurde. Mit dem XIII. Jahrhundert war die Blüthezeit des Ritterthums eingetreten; die frühere herkömmliche Einfachheit in häuslicher Einrichtung und Kleidung war, nachdem man den Reichthum und die Schätze des Orients kennen gelernt hatte, einem Streben nach Aufwand und Prunk gewichen.

Dass man jetzt zu einzelnen Feierkleidern, so wie zu wohnlichen Zwecken [1]) sich des Sammets seiner Solidität und seines reichern Effectes wegen oft bediente, geht aus vielen Stellen der Troubadours und Minnesänger hervor, wo sie den Anzug ihrer Helden oft mit ängstlicher Genauigkeit beschreiben. [2]) Auch in den Gedichten der deutschen Minnesänger, des Wolfram von Eschenbach, des Günther von der Vogelweide, fehlt es nicht an solchen Beschreibungen. So heisst es in der Eneidt des Heinrich von Veldecke:

Manche turen borten
Mochte man do schowen
Die trugen die vrowen
Wol mit Golde genat
Uff die pheleline wat
Uff samit u. uff side.

Myller's Sammlung 1. B. Seite 98.

Bei den vielfachen Handelsverbindungen der Venetianer, Genueser und der übrigen norditaliänischen Freistädte mit dem Oriente, dem Hauptstapelplatze für Sammetwebereien bis zum XIV. Jahrhundert, gelangte der Sammet im Occident zu ausgedehnterm Gebrauche, so dass derselbe besonders im XIII. und XIV. Jahrhundert fast ausschliesslich bei der hohen Aristokratie als Luxusstoff in Mode kam.

So berichtet, um nur eines anzuführen, ein Schriftsteller, dass bei Gelegenheit der Heirath Alphons', Bruder Ludwig's IX., die Barone und Ritter gekleidet waren in Sammet und in Seide. [3]) Es scheint sogar, dass um diese Zeit ein Sammetgewand für den Grossen- und Ritterstand bezeichnend wurde. Ein Historienschreiber damaliger Zeit erzählt uns nämlich von seinem Heros: „dass er gar sehr vom Volke angestaunt wurde; denn er trug

---

[1]) Vergl. die Rechnungen des Gottfried von Fleuri, seiner Inventaire des biens meubles de Louis Hulin etc.

[2]) Li Romans d'Alexander S. 18 v. 36; ferner Parteuspeus de Blois I B. S. 37 v. 1069; ferner Hartmann's Gedicht vom Glauben, herausgegeben von Massmann v. 2414.

[3]) Histoire de saint Louis, édit. du Louvre, pag. 181.

einen Leibrock von Sammet (cotte de samit), der zu verstehen gab, dass er ein Ritter sei." [1]) Vorzüglich aber war der grüne Sammet [2]) im XIII. und XIV. Jahrhundert die Lieblingsfarbe und der bevorzugte Stoff, aus welchem die Banner, die Leib- und Waffenröcke der Ritter angefertigt zu werden pflegten, wenn sie im festlichen Anzuge auf Turnier zogen.

So liesst man im Wigolois, dem Ritter: [3])

Sein Waffenrock von borten was
Ein samit, grune als ein Gras
was zu der banier gesniten.

Bereits im Anfange des XIV. Jahrhunderts, mehr aber noch gegen den Schluss des XIV. Jahrhunderts war der Vorrath der Kirche an schweren Sammetstoffen schon beträchtlich; es ist dieses zu entnehmen aus den vielen noch vorhandenen Verzeichnissen der Schätze und Gewänder berühmter Kathedral-Kirchen. Da nun aber die Sammetstoffe um jene Zeit die theuersten und gesuchtesten waren, und die Kirche nicht immer die Mittel haben mochte, für die liturgische Kleidung der damals schon zahlreichen Geistlichkeit so kostbare Gewebe anzuschaffen, so mag es von Interesse sein, in Folgendem mitzutheilen, auf welche Weise sich zumeist die Gewandschränke der reichen Sacristeien (vestiaria) des Mittelalters hinsichtlich der Sammetgewebe füllten.

Es war ein uralter, in der Kirche bestehender Gebrauch, die Gräber (tumuli) der Heiligen mit reichen, golddurchwirkten Stoffen [4]) zu bedecken. Schon im XII. Jahrhundert ging man weiter, und überdeckte auch die Särge vornehmer Verstorbenen mit den werthvollsten Webereien, die um so kostbarer waren, je höher der Verstorbene in Rang und Würde stand. Und zwar geschah dieses bei feierlichen Funeralämtern, wenn die Leiche auf hohem Katafalk von Lichtern umgeben exponirt war. Es wurden dann von den Leidtragenden diese Weihgeschenke „für die Seelenruhe der Verstorbenen" [5]) über den Sarg ausgebreitet; war bei

---

[1]) La très-élegante ... Histoire ... du roy Perceforest etc. tom. III, fol. 127 col. 2.

[2]) . . . vestita d'uno sciamito verde ed ornata multo, etc. il decamerone giorno VII, nav. IX, — ferner Orlando furioso, cant. VI st. LXXII.

[3]) Wigolois, der Ritter etc. Berlin 1819, pag. 18, v. 400 und ferner idem pag. 30, v. 743 und pag. 34 v. 851.

[4]) Monumenta Germaniae historica, script. tom. IV, pag. 37. lin. 42 und ferner Acta sanctorum ordinis St. Benedicti, saec. III, pars II, pag. 209.

[5]) Item baudekynus rubeus, cum Sampsone constringente ora leonum (befand sich als Dessin in diesem Stoffe gewebt) de dono Almerici de Lucy pro anima G. de Lucy.

den Exequien die Leiche nicht anwesend, so wurden diese Seidengewebe, meistens Sammetstoffe von dunkelblauer oder violetter Farbe (die Farbe der kirchlichen Trauer im Mittelalter) über die Tumba gelegt. So berichtet uns die Chronik des „petit thalamus" von Montpellier, dass beim Tode der Königin Johanna von Navarra, gestorben zu Evreux den 6. Decbr. 1373, der Gouverneur und die übrigen Beamten der Stadt ein feierliches Seelenamt bei den Minoriten halten liessen. Man errichtete im Chore ihrer Kirche einen prachtvollen Katafalk, liess um denselben 100 Lichter anzünden und legte auf die Tumba 4 Stücke Sammet mit Gold durchwirkt etc. Zahlreiche Belege aus Schriftstellern könnten wir hier anführen, woraus sich mit Sicherheit folgern lässt, dass der Bedarf der Kirche im Mittelalter an Gold- und Sammetgeweben vielfach gedeckt wurde durch die reichen Geschenke, die an der Bahre theuerer Verstorbenen von den Verwandten und Untergebenen geopfert wurden. [1])

Nicht nur in Frankreich, sondern auch in Spanien, den Niederlanden [2]) und den übrigen Ländern der Christenheit bestand bis zum XVI. Jahrhundert der fromme Gebrauch, Weihgeschenke [3]) für die Seelenruhe der Verstorbenen bei den Trauerfeierlichkeiten darzubringen, und nicht nur geschah dieses an der Tumba hoher Verstorbenen, sondern auch in Städten wurde bei gewöhnlichen Exequien der Sarg des Verstorbenen mit reichen Stoffen bedeckt. [4])

Noch bis zur französischen Revolution sah man im Aachener Münster kostbare Leichentücher von schwerem Sammet im Chore hängen. Dieselben wurden durch feierliche Deputation bei'm jedesmaligen Ableben des Königs von Frankreich dem kaiserlichen Krönungsstifte daselbst übersandt, bei den Exequien über die Tumba ausgebreitet und, nach Abhaltung derselben, an hervorragender Stelle im Chore aufgehängt.

Später wurden diese „poêle" (pallas, tapès) dem „vestiarium" der Kirche überwiesen und zu liturgischen Zwecken benutzt, sobald bei'm Ableben des regierenden Königs der letztgesandte Sammet-Teppich durch einen neu übersandten ersetzt wurde.

---

[1]) L. Surius vitae sanctor. tom. II, pag. 24, 4. Febr.

[2]) Acta sanct. ord. S. Benedicti saec. III, pars I, pag. 630 No. 3.

[3]) Wie bekannt, wird auch heute noch bei'm Offertorium an feierlichen Exequien von den „Reutragenden" geopfert, jedoch nicht mehr in Gaben bestehend in reichen Stoffen, sondern als Reminiscenz an den oben erwähnten ältern Gebrauch, Spenden in Geld.

[4]) Cartulaire de Meguelone, reg. E. fol. 60.

Aus dem eben angegebenen Grunde ist es erklärlich, dass bereits mit Schluss des XIII. Jahrh. der kirchliche Cult in Prachtgewändern von Sammet mit reichen Goldstickereien gefeiert werden konnte, wovon sich heute noch wenige, aber glänzende Ueberreste erhalten haben. Der Vorrath der bischöflichen Kathedralen an liturgischen Gewändern in Sammet wurde noch dadurch bedeutend vermehrt, dass im XIII. Jahrhundert die im Occidente entstandenen Manufacturen auf Sicilien und in dem nördlichen Italien zur Blüthe gelangten, und es namentlich seit dem XIV. Jahrhundert allgemeiner Brauch wurde, der Kirche „pallia optima“, worunter in erster Reihe immer golddurchwirkte Sammetstoffe zu verstehen sind, als Geschenke bei besondern Veranlassungen darzubringen. [1])

So figuriren denn auch von jetzt ab in den Verzeichnissen des „thesaurus indumentorum“ vieler Stifts- und Kathedralkirchen eine Menge von Paramenten, die aus schweren Sammetstoffen, häufig mit Gold brochirt, angefertigt waren. Schon im XII. Jahrhundert spricht die Chronik von Hildesheim von rothen und weissen Sammetzeugen (examinatum, examitum), aus welchen der Bischof ein vollständiges Ornat als Geschenk für seine Kirche anfertigen liess. [2]) — Der Beichtvater der Königin Margaretha berichtet uns, dass Ludwig IX. in seiner Capelle bischöfliche Gewänder von Sammet und andern kostbaren Seidenstoffen besass; dieselben waren mit Gold gestickt und von den Farben, wie sie die Zeit und die Feste erforderten. [3]) Ferner ist in dem Inventar Carl's V. häufig die Rede von Pluvialen und Messgewändern und von vollständigen Capellen, die sämmtlich von oftgenanntem Stoffe angefertigt waren. [4])

So liesse sich, ältern Autoren zufolge, das Verzeichniss der in jener Zeit in den Vestiarien der Kirchen befindlichen Sammetgewänder weiter fortführen, wenn es hierorts als zweckdienlich erachtet werden könnte.

Von diesen ältern, meist noch unvollkommenen plüschartigen Sammetwebereien, die bereits das frühere Mittelalter nach dem Vorhergehenden mit besonderer Vorliebe zu reichern Cultgewändern anwandte, haben sich bis auf unsere Tage leider, ausser den oben angeführten,

---

[1]) Ueber diesen Gebrauch werden wir in einem folgenden Capitel das Nähere mittheilen.

[2]) Chron. Hildesheim. A. D. 1144—1198. Mon. Germ. hist. script., tom. VII, pag. 858 lin. 36.

[3]) Histoire de Saint Louis par Ichansire de Joinville pag. 312.

[4]) Item deux autres chappes de samit noir orfraysié de tanelle . . . item une autre chapelle de samit noir, brodée à estoilles. Ms. de la Bibl. nat. Nr. 1102.

nur noch wenige erhalten. Wie überhaupt die ältern liturgischen Gewänder mit historisch figurirten Dessins aus Gründen, die in Folgendem ausführlicher besprochen werden sollen, heut zur Seltenheit gehören; so waren bei den Sammetstoffen noch mehr Gründe obwaltend, weswegen dieselben, wenn sie älter und schadhaft geworden waren, zu andern Zwecken in der Kirche verbraucht wurden. Es kommen nämlich bei liturgischen Schriftstellern Hindeutungen vor, aus denen sich folgern lässt, dass man sich häufig des Sammets bediente zu untergeordneten Zwecken, zu welchen ein solider fester Stoff erforderlich war. So wurden schon seit dem XII. Jahrhundert die Deckel der Evangeliarien und Missalien mit Sammet überzogen, auch die Schuhe, welche der Bischof bei feierlichen Pontificalämtern gebrauchte, waren meist von schwerem Sammet. [1])

Ferner waren nicht nur die Vorhänge des Altars (vestes, tegumenta, pallia altaris), sondern auch häufig die Kirchenfahnen und Banner aus Sammet. Endlich finden sich auch häufig, der Haltbarkeit wegen, die Polster und Kissen zum Knieen (pulvinar, cussinum), so wie die Kissen, auf welchen bei der Darbringung des h. Messopfers das Messbuch ruhte (pulpitum) häufig aus rothem oder blauem Sammet angefertigt.

Mit dem XIV. Jahrhundert hatte sich, wie im Vorhergehenden nachzuweisen versucht wurde, in den freien Städten des nördlichen Italiens eine neue Aera für die Seidenmanufactur Bahn gebrochen. Auch die Fabrication des Sammets war dadurch in ein neues Stadium getreten. Bisheran war der Sammet meistens „uni“ gehalten, d. h. er war einfach ohne alle Dessins gearbeitet; auch liess manchmal das Technische in der Anfertigung noch eine grössere Perfection zu wünschen übrig. Nachdem aber Lucca, Genua und Florenz sich gegenseitig in Anfertigung der schönsten Sammetstoffe Concurrenz machten, trat allmälig mehr und mehr der leichte, dünne Sammet, in Weise unseres heutigen „leichten velours“ gearbeitet, in den Hintergrund, und es kam in Aufnahme jenes schöne, solide Fabricat, mit dicht und niedrig geschnittenem Einschlag, das heute noch, nach mehr als 400 Jahren, seine Haltbarkeit trefflich bewährt. Im Laufe des XIV., mehr aber noch im XV. Jahrhundert erschienen in der Sammet-Fabrication, die jetzt eine grosse Perfection erreicht hatte, die façonnirten Stoffe. Der einfache Sammet wurde jetzt häufig mit reichen Goldmustern brochirt, meistens

---

[1]) In der äusserst reichhaltigen Cither der Domkirche zu Halberstadt haben sich solche bischöfliche Fussbedeckungen (sandalia, calceamenta), die nur noch selten anzutreffen sind, in Rothsammet erhalten.

aber mit geschnittenen Dessins belebt. Diese Dessins stellen sich auf glattem Satin vertieft dar, und hat es den Anschein, als ob der hochstehende Sammet an diesen Stellen künstlich weggeschoren sei. Heute werden diese Dessins in Seiden- und Wollensammet, wie bekannt, durch eine mechanische Pressung erzielt, und ist das meistens ein unhaltbares, modernes Surrogat für die frühern schweren Sammetzeuge mit künstlich eingeschnittenen Mustern. Unseres Wissens befindet sich an zwei Dalmatiken in grünem Wollensammet in St. Severin zu Cöln das älteste Vorkommniss der Anwendung von Handpressen zur Erzielung von Mustern in Sammet. Das Gewebe gehört seiner Zeichnung nach bereits dem XVI. Jahrhundert an. Unsere Sammlung von mittelalterlichen Originalwebereien weist eine grosse Anzahl solcher figurirten ältern Sammetwebereien des XIV. und XV. Jahrhunderts auf; auch finden sich in derselben mehrere Stoffe in Sammet mit geschnittenen Dessins, die zu gleicher Zeit mit Goldmuster brochirt sind.

Bei der folgenden Beschreibung der einzelnen liturgischen Gewandstücke wird sich Gelegenheit finden, einige dieser interessantern Sammetstoffe durch Zeichnungen zu veranschaulichen, namentlich solche reichere Gewebe, in denen auch vielfarbige Zeichnungen in Sammet zur Anwendung kommen.

Hier genüge nur noch die Andeutung, dass sich noch in vielen Kirchen Deutschlands und Italiens namhafte Reste der spanischen und italiänischen Sammet-Fabrication aus dem Schlusse des Mittelalters an Caseln, Dalmatiken, Pluvialen, Antipendien etc. erhalten haben, von einer solchen zarten und technisch schönen Ausführung, wie sie unsere heutige entwickelte Fabrication auf dem Wege der Maschine wohl schwerlich zu Stande bringen dürfte.

So sah man auf der mittelalterlichen Kunstausstellung zu Crefeld im Jahre 1852 und im erzbischöflichen Museum zu Cöln [1]) im Sommer 1855 mehrere liturgische Gewänder, verschiedenen rheinischen Kirchen angehörend, die aus schweren genuesischen Sammetstoffen mit geschnittenen Dessins und mit reichen Goldbrochirungen angefertigt waren. Dieselben gehören meistens dem XV. Jahrhundert an. Auch in den Sacristeien der Domkirche zu Halberstadt, der Marienkirche zu Danzig, des Münsters zu Aachen und zu Xanten, der Kathedralen zu Florenz, Mailand, Palermo und Montreal sahen wir noch zum Theil sehr werthvolle und meistens gut erhaltene Paramente von reichen Sammetstoffen, die für

[1]) Vgl. die einschlägigen Kataloge.

kunstreiche, vollendete Sammet-Fabrication gegen Schluss des XV. und Beginn des XVI. Jahrhunderts Zeugniss ablegen.

Zum Schlusse dieser kurzgedrängten Uebersicht über das Geschichtliche der Sammet-Fabrication im Mittelalter mag es gestattet sein, im Vorbeigehen noch darauf hinzuweisen, wie hoch die Sammetstoffe im Mittelalter im Preise standen, und wie selbst in Bezug auf den Preis die Superiorität der Sammetwebereien vor den übrigen glatten oder façonnirten Seidenstoffen begründet war.

Was den Rang und den Werth der Seidengewebe im Mittelalter betrifft, so kann als feststehend betrachtet werden, dass man den Sammet den schweren Gold- und Silberstoffen entweder gleichstellte oder unmittelbar folgen liess.

Es kann dieses nicht auffallend erscheinen, indem besonders im XIV. und XV. Jahrhundert die italiänischen, spanischen und türkischen Sammetgewebe mit den reichsten Dessins in Gold in einer Weise brochirt waren, dass heute noch die Reste dieser Sammetstoffe in Bezug auf Reichthum und Gediegenheit unser gerechtes Staunen erregen.

Wir werden bei Beschreibung der einzelnen priesterlichen Gewänder im Folgenden noch öfter Gelegenheit haben, auf diese prachtvollen Sammetstoffe zurückzukommen und von den interessantesten und reichsten, wie sie sich in unserer Sammlung befinden, genaue Abbildungen beizufügen.

Hier sollen, entnommen aus alten Inventarien und Hofrechnungen, einige Citate folgen, die uns auch ohne Zeichnungen Aufschlüsse über die Vortrefflichkeit der Sammetgewebe jener prunkliebenden Zeit und deren hohen Einkaufspreis bieten können.

So findet man in einer der Rechnungen des Hofes der Herzoge von Bourgogne vom Jahre 1412 zwei Zahlungen notirt, eine von 820 Fcs. an Bauduche Trente, Kaufmann zu Paris, „für den Verkauf und die Uebergabe von 5 Stück schwarzem figurirtem Sammet mit Gold brochirt“, [1]) und eine andere von 726 Fcs. an „Bethin Dathis qualifiés marchans de Lucques“ à Paris, [2]) „für 2 Stück und ein halbes schwarzen Sammet, figurirt mit grossem Blätterwerk, dessen eine Hälfte aus Blättern von carmoisinrothem, die andere aus grünem Sammet mit kleinen weissen

[1]) Les ducs de Bourgogne, 2e part. tome Ier, page 66, No. 215.

[2]) Aus dieser so wie aus andern Angaben lässt es sich deutlich ersehen, dass die bedeutendern Manufacturisten von Lucca, Florenz, Genua, in Seiden- und Sammetgeweben schon frühzeitig in grössern Städten ihre Niederlassungen und Magazine angelegt hatten.

Blümchen auf Goldfond, brochirt" bestand.[1]) Das erste dieser zwei Stücke war gekauft worden, um daraus drei Beinbekleidungen anzufertigen für den Herzog von Bourgogne und für zwei andere Hofleute; das zweite Stück hatte man angekauft, um daraus einen Leibrock für Johann den Guten anzufertigen. Weiter sind in diesen Hofrechnungen verzeichnet: ein Stück Sammet, hochstehender auf niedrigstehendem Sammet mit Gold brochirt — zum Preise von 110 Thaler[2]) Gold angekauft im Jahre 1416, von Barthélemi Bettino „marchan de Lucques" zu Brügge.

Wir würden nicht zu Ende kommen, wenn wir es uns gestatten wollten, die reichen golddurchwirkten Sammetstoffe und ihre hohen Preise hier weiter der Reihe nach aufzuführen, wie sie die herzogliche Garderobe des Hofes von Bourgogne im Beginne des XV. Jahrhunderts, den alten Inventarien des Schatzes zufolge, aufzuweisen hatte. — Schliesslich verweisen wir nur noch auf ein besonders kostbares Sammetgewebe, das ein Herzog von Bourgogne zu Calais dem englischen Herzog von Gloucester zum Geschenke machte; dasselbe hatte eine hoch- und niedrigstehende Sammetflur und als Dessin sah man darin Gestalten von Hunden in Gold brochirt. Dieses schöne Gewebe, bestehend aus 3 Stück weniger einer halben Elle, war eingekauft bei Marc Guidecon, Lucchesischer Kaufherr zu Brügge, für 400 Thlr. (écus) oder 660 livres.[3])

Bei dem hohen Werthe eines „écus" nach damaligem Cours kann man sich von der Seltenheit und dem Reichthum der eben bezeichneten Sammetgewebe, im Vergleich zu dem Preise dieser Stoffe bei der jetzigen Fabrication, in etwa einen Begriff machen, wenn man berechnet, dass die Stücke damals die unbedeutende Länge von meist 3—6 Ellen hatten.[4])

Nach den veröffentlichten Werthtabellen des M. Douët d'Arcq schwankte in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts der Preis des Sammets zwischen 6—8 écus die Elle; der feinste Sammet kam gegen 40 Thaler das Stück. Gegen Ende des XVI. Jahrhunderts, als die Fabrication des Sammets bereits eine grosse Ausdehnung gewonnen hatte, stellte sich der Preis der Elle schon weit billiger heraus, wie man das aus den Preistaxen unter Henri

---

[1]) Ibidem.

[2]) „Ung drap de velueau sur velueau (velours) brochée d'or — au pris de CX escuz d'or la piece" ibidem pag. 133, No. 408.

[3]) Les ducs de Bourgogne, 2e part. tome Ier, page 135, No. 411.

[4]) Notice sur les comptes de l'argenteric, page XXIX.

III. von Frankreich ersehen kann.[1]) Es kostete damals die geringere Sorte des „velours de Reggis“ nach dem Façon von Mailand und Avignon so wie der halbfeine Sammet von Genua zwei und ein drittel écus die Elle; hingegen Stoffe mit hoch- und niedrigstehendem Sammet, so wie figurirter Sammet mit Blätterwerk, und Sammetzeuge mit Dessins in mehrern Farben 3 Thaler die Elle.

Die meisten dieser theuern Gewebe sind in den alten Schatz-Inventarien aufgeführt als Sammetstoffe von Lucca, Florenz, Genua und Mailand. Noch immer aber scheint mit diesen italiänischen Luxusstoffen die orientalische Fabrication Concurrenz zu machen, selbst noch im XV. Jahrhundert; — denn in einer dieser Verrechnungen vom Jahre 1416 finden wir notirt: 3 Stück alexandrinischer Sammet in feinem Gold brochirt, „à ouvrage de chaintures de cordellier“ zum Preise von 140 Goldthalern das Stück.[2])

Dass auch die Kirche diese Sammetstoffe meistens in blauer, grüner oder rother Farbe oft für hohe Preise ankaufte und zu liturgischen Gewändern mit besonderer Vorliebe verwandte, geht aus Angaben des thesaurus indumentorum vieler Kirchen jener Epoche hervor. So findet man in den Angaben eines englischen Klosters vom Jahre 1392 „ein Paar Gewänder mit Adler in Gold bestickt und ein Chormantel in blauem Sammet mit Kappe, Dalmatica und 30 Alben, worauf eine Verzierung (parura, plaga) mit denselben Adlern gestickt ist. Und ein anderes Paar Gewänder von grünem Sammet, bestickt mit den Köpfen von Hirschen, mit der Pluviale, den Dalmatiken und mit vier Alben, mit denselben Verzierungen. Der Preis der Gewänder in blauem Sammet beträgt 60 Pfund, der Preis derselben in grünem Sammet 40 Pfund.[3])

Bevor wir diese kurze Uebersicht über den geschichtlichen Entwickelungsgang der Sammetfabrication zum Abschluss bringen, sei es uns gestattet, hier noch ein reiches Sammetgewebe durch Abbildung (Taf. XVIII) zu veranschaulichen, das auch in historischer Beziehung grosses Interesse bietet.

Im Vorhergehenden ist bemerkt worden, dass es im Mittelalter Sitte war, die Leichen hoher Verstorbenen, mit reichen Sammetstoffen bekleidet, feierlichst beizusetzen.[4])

---

[1]) Arch. cur. de l'hist. de Fr. Ire Serie, tome IX, page 211.

[2]) Les ducs de Bourgogne 2r part., tom Ier, page 145, No. 461.

[3]) Good Deeds of Nicholas Hereford, prior of Everham (Monast. Anglic. tom. II, pag. 7, col. 2, not. d).

[4]) So heisst es im Testament Richard's II. a. 1399: „item volumus et ordinamus quod corpus nostrum in velveto (veluto gleichbedeutend mit velours, Sammet) more regio vestiatur et etiam interretur.“

So hat man in neuerer Zeit mehrere kostbare Stoffe dieser Art bei Eröffnung von alten bischöflichen Gräbern in guterhaltenem Zustande vorgefunden. So wurde auch vor wenigen Jahren das Grab Kaiser Carl's IV. in einer der Pfarrkirchen zu Prag im Beisein hochgestellter Personen feierlichst eröffnet. Die sterblichen Ueberreste jenes Kaisers, der aus Prag ein deutsches Rom zu schaffen trachtete, fand man umgeben von einem schweren figurirten Sammetstoffe mit Gold brochirt, der in einzelnen Bruchstücken den Einflüssen der Verwesung Widerstand geleistet hatte.[1]) Den Tiefgrund bildet ein dichtes Satin-Gewebe von dunkelbrauner Farbe. Auf diesem glatten Fond erblickt man als wiederkehrendes Dessin einzelne kleinere Zweige, welche gleichmässig Blätter und Blüthen von schöner Stylisirung entsenden. Dieses Zweig- und Blätterwerk (ramages), ein dichtes Sammetgewebe von schwarzer Farbe, treibt oben eine Blüthe in Form eines beerenförmigen Fruchtkolbens, der auf dem Satinfond in Gold brochirt ist.

Ein ähnliches Gewebe, das mit dem eben beschriebenen Stoffe vom Kaisermantel Carl's IV. in Bezug auf Technik und Zeichnung viele Analogien hat, und ebenfalls aus der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts herrührt, fanden wir in der, an mittelalterlichen Ornaten äusserst reichhaltigen Sacristei der Liebfrauenkirche zu Danzig,[2]) — ein grossartiges Bauwerk der Grossmeister der deutschen Ordensritter im XIV. Jahrhundert. Dieses Gewebe bildete den Oberstoff einer Pluviale, die als Futterstoff ein nicht minder merkwürdiges Zeug von blauem Plüsch zeigte, das jedenfalls ältern Datums ist. Der Fond dieses vielfarbigen Gewebes an der in Rede stehenden Pluviale besteht aus einem hellrothen feinen Satin; auf demselben erheben sich in stehendem seegrünen Sammet einzelne Zweiglein mit ihren Blättern reihenförmig geordnet, die nach beiden Seiten kleine rothe und weisse Blümchen entsenden. Der eben beschriebene figurirte Sammetstoff, so wie der vorhergehende an dem Kaisermantel Carl's IV., sind Belege von der hohen technischen Vollendung der dessinirten Sammetwebereien im XIV. und XV. Jahrhundert. — Bei Beschreibung der kirchlichen Gewän-

---

[1]) Der überaus gefälligen Zuvorkommenheit eines Freundes, der der Eröffnung beiwohnte, verdankt unsere Sammlung ein Bruchstück dieses sehr merkwürdigen Gewebes.

[2]) Nächst der Cither der Domkirche zu Halberstadt möchte nicht leicht in Deutschland eine Sacristei zu finden sein, die einen solchen Schatz an mittelalterlichen Cultgewändern aller Art in den reichsten Seiden-, Silber- und Goldstoffen aufzuweisen hätte, wie die Gewandschränke der Liebfrauenkirche zu Danzig.

der aus dem Schluss des XV. und Beginn des XVI. Jahrhunderts wird sich Gelegenheit bieten, die letzte Periode der mittelalterlichen Sammetfabrication in Spanien und Italien zur Zeit Carl's V. zur Sprache zu bringen und durch einige Abbildungen zu erläutern.

Im Vorstehenden haben wir es versucht, wenn auch nur in flüchtigen Umrissen, unter Hinzufügung charakteristischer Zeichnungen, nach den in unserer Sammlung befindlichen Original-Stoffen, eine geschichtliche Uebersicht des Entwickelungsganges der Weberei edler Stoffe zunächst für liturgische Zwecke zu entwerfen. Es mag am Schlusse dieser Uebersicht gestattet sein, noch in Kürze darauf hinzuweisen, welchen grossen Einfluss die Weberei kostbarer Zeuge nicht nur in Hinsicht auf die formelle und ästhetische Ausstattung der verschiedenen Cultgewänder, sondern auch in Rücksicht auf den Entwickelungsgang der Sculptur und Malerei ausgeübt hat.

Vielen mag die Behauptung in etwa gewagt erscheinen, dass die Sculptur und Malerei des Mittelalters durch die Weberei in etwa bedingt war. In dem Maasse nämlich, wie die Weberei zu grösserer Vollkommenheit sich entfaltete, in demselben Grade ging auch die Sculptur und Malerei einer grössern Entwickelung entgegen.

Sculptur und Malerei hat bei Darstellung von menschlichen Figuren eine zweifache Aufgabe: die anatomisch plastische Darstellung sichtbarer körperlicher Formen und die Anordnung der Gewandmassen.

Die heidnische Kunst, deren Bestreben darauf gerichtet war, auf den Sinnenmenschen zu wirken durch Darstellung des natürlich Schönen, liebte es, den Menschen in seiner Nacktheit nachzubilden: das Ideal der classischen Kunst. Deswegen kömmt in der griechischen bildenden Kunst die Drapirung der Gewänder, [1]) die Darstellung der Stoffe nicht so zur Geltung, wie das namentlich in der byzantinischen und germanisch christlichen Kunst der Fall ist. Die christliche Kunst hatte ein unvergleichlich höheres Ideal sich gestellt; sie suchte nicht irdisch, sinnlich zu wirken, sondern sie wollte den Menschen durch ihre Productionen für das Ueberirdische, Himmlische stimmen und empfänglich machen. Ihre Dar-

---

[1]) Selbst bei Anwendung von Gewändern in der römischen Kunst-Epoche war das Bestreben der Künstler darauf gerichtet, die körperlichen Formen unter dem leichten fliegenden Gewande möglichst hervortreten zu lassen; deswegen bediente der Bildhauer und Maler sich bei Anlegung seiner Kunstschöpfungen dünner Stoffe, die nass um das Modell in zierlichem Gefälte geordnet wurden.

stellungen gelten daher dem höhern Geistigen, nicht dem niedrigen Sinnlichen; deswegen tritt denn von jetzt ab der menschliche Körper, in seiner Nacktheit der Repräsentant des Sündenfalles, in den Hintergrund und die christliche Kunst ist seit ihrer Losschälung von den Reminiscensen der heidnischen Vorgängerin von den frühesten Zeiten bis zur Renaissance bemüht gewesen, durch faltenreiche Gewänder, durch eine schöne Anordnung der Draperie den Körper in seinen niedrigen Theilen möglichst verschwinden zu lassen. Mit einem Worte: die christliche Kunst wollte das Höhere, Geistige im Bilde veranschaulichen; das Körperliche war ihr dabei stets ein hinderlicher Ballast, dessen sinnlich wirkenden Einfluss sie durch Anwendung faltenreicher Gewandstoffe zu paralysiren suchte. Die bildende Kunst im Mittelalter war also namentlich auf eine reiche Staffirung der Gewänder, auf eine künstlerische Anordnung der Gewandmassen angewiesen. Man nahm daher bei Composition von Heiligenbildern im Mittelalter weniger zu lebenden Modellen, um körperlich vollendete, schöne Formen zu erzielen, seine Zuflucht, sondern der Künstler suchte durch sinnreiche Anordnung der Gewänder und durch zarte oft ängstliche Behandlung der Stoffe eine religiös ernste, hierarchische Weihe seinen Schöpfungen zu geben. Die bildende Kunst bediente sich deswegen bei Darstellung von Heiligen meistens jener kostbaren Stoffe, wie sie in der Kirche an den liturgischen Gewändern angewandt waren.[1]) So kleidete man die Engel in Alben, Stolen, Tunicellen, Pluvialen; Kaiser, Bischöfe, Päpste erscheinen in faltenreichen Pontificalgewändern, die so in Hinsicht der Drapirung gehalten sind, dass man heute noch nicht nur die Art des Gewebes, das der Künstler im Mittelalter oft in Wirklichkeit vor Augen hatte, annähernd bestimmen kann, sondern dass auch ein in etwa geübtes Auge aus den in den Stoffen fast ängstlich nachgeahmten Dessins oder Stickereien die Zeit ungefähr angeben kann, wo die betreffende Sculptur oder Malerei ihr Entstehen gefunden hat.

Bis zum XII. Jahrhundert waren die edeln Stoffe, wie in einem frühern Capitel ausführlicher zu ersehen ist, meist noch leicht

[1]) Da Kunst und Künstler im Mittelalter ein streng kirchliches Gepräge hatten und mit dem Geistlichen in steter Wechselbeziehung standen; da ferner Sculptur und Malerei namentlich bis zum XIII. Jahrhundert häufig von den Geistlichen selbst oder unter deren specieller Leitung gepflegt wurde, so ist es sehr erklärlich, dass man zur Darstellung bestimmter Heiligenfiguren faltenreiche Gewänder aus den Sacristeien entlehnte, um auf diese Weise nicht nur die richtige Form der kirchlichen Kleidung zu entnehmen, sondern um auch mit diesen reichen fliessenden Gewändern eine schöne Drapirung versuchen und selbst die darin befindlichen Dessins nachahmen zu können.

und biegsam und seltener mit Goldbrochirungen versehen; die Drapirung, die der Künstler mit solchen kirchlichen oder Profangewändern bei seinen Compositionen versuchte, lässt in Bezug auf ihren wellenförmigen, weichen und geradlinigen Faltenbruch deutlich erkennen, dass der Orient noch fortwährend sein Monopol auf Lieferung von zarten und biegsamen Seidenstoffen aufrecht erhielt.

Einen solchen fast monotonen geradlinigen Faltenwurf, der vielfach durch die Beschaffenheit der Seidengewebe damaliger Zeit bedingt ist, zeigen die byzantinischen und unter dem Einflusse von Byzanz in Italien und Deutschland angefertigten Elfenbeinsculpturen mit figurativen Darstellungen an Dyptichen und Tryptichen etc. Auch das Statuarium an den Vorhallen von Kathedralkirchen, die im XII. Jahrhundert und mit dem Beginne des XIII. Jahrhunderts ihre Vollendung fanden, [1]) lassen eine fast conventionell geregelte Draperie mit angehäuften Falten erkennen, die sich parallel in graden Linien neben einander fortbewegen.

Obschon in der Anordnung des Faltenbruchs eine gewisse strenge Manier der jedesmaligen Kunstepoche nicht zu verkennen ist, so wurde diese stylistische Behandlung der Gewandmassen vielfach durch die fortschreitende Veredelung der Seidengewebe in Bezug auf Schwere und Dichtheit der Stoffe bedingt. Dass man bei plastischer Darstellung grösserer Heiligenfiguren in Stein an den Kathedralen des XII. und XIII. Jahrhunderts, besonders im nördlichen Frankreich, durch die grössere oder mindere Schwere des Gewebes den Faltenwurf der Gewänder bedingt sein liess, und dass der Bildhauer damaliger Zeit auch sogar die Dessins dieser der Sacristei vielfach entliehenen Gewänder, namentlich die Stickereien oft mit ängstlicher Genauigkeit nachahmte, beweisen die vielen mit reichen liturgischen Gewändern kostumirten Standbilder von Päpsten, Bischöfen, Priestern und Diakonen in dem bereits oben erwähnten Statuarium der Vorhallen der Kathedrale von Chartres. [2]) An diesen Statuen ist der Einfluss der

---

[1]) Wir führen hier an das Statuarium an den reichen Vorhallen der Kathedralen zu Chartres, Bourges, St. Trophime zu Arles, die alten Standbilder an den Vorhallen der Dome von Münster und Paderborn, die interessanten Sculpturwerke an den Thüren von Maria im Capitol zu Cöln etc.

[2]) Im Erzbischöflichen Museum zu Cöln sind aufgestellt eine Menge grösserer Gypsabgüsse, die für die Geschichte der liturgischen Gewänder im XIII. Jahrhundert in Bezug auf ihre Form und gestickte Ornamentationen von grosser Wichtigkeit sind; es befinden sich unter diesen Gypsabgüssen, die wir auf den vielen Bildwerken zu Chartres selbst vornehmen liessen, reiche, mit grosser Präcision in Stein gehauene romanische Verzierungen zu Kreuzen (aurifrisia) an Mess-

Weberei und Stickerei auf die Sculptur auch für das minder geübte Auge handgreiflich zu erkennen und wäre es vielen Lyoner Fabrikanten von Kirchenstoffen gewiss dringend anzurathen, dass sie sämmtlich eine Wallfahrt nach Chartres anstellten, um von den in Stein künstlich dargestellten Ornamenten, sämmtlich getreue Nachbildungen von Stickereien und Webereien des XIII. Jahrhunderts, zu lernen, wie auch heute wiederum einfache und würdige Kirchenornate stofflich und decorativ darzustellen seien.

Wie gross der Einfluss der Weberei des Mittelalters auf die in Italien bereits gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts selbständiger gewordene Malerei war, bezeugen die vielen Ueberreste grösserer bildlicher Darstellungen von Cimabue und seiner Schule. Die zierlich geordnete Draperie mit den vielen kleinen geradlinigen Falten sind nicht nur Beleg, dass die italiänische Malerei im XIII. Jahrhundert noch nicht vollständig die Reminiscensen der byzantinischen Lehrmeister überwunden hatte, sondern die Staffirung der Bilder dieser Schule spricht dafür, dass die stoffliche Beschaffenheit der liturgischen Gewebe damaliger Zeit und deren ornamentale Ausstattung für die religiöse Malerei der gedachten Schule in vielen Stücken maassgebend war. Erst Giotto und seine Nachfolger brachen vollständig die hierarchisch typische Fessel, wodurch seither im Abendlande die Malerei beengt war, und verliehen dadurch ihren Schöpfungen eine grössere Naturwahrheit, nicht nur allein in Bezug auf körperliche Formbildungen, sondern auch in Anordnung und Staffirung der Gewänder. Der „palazzo degli Uffici" in Florenz mit seiner reichhaltigen chronologisch wissenschaftlichen Reihenfolge von altitaliänischen religiösen Bildern bezeugt hinlänglich, dass bei dem Losreissen der italiänischen Malerschule von den verknöcherten Ueberlieferungen des in lebensloser Erstarrung übergehenden Byzantinismus ein noch engeres Anschliessen der Malerei hinsichtlich der naturstrengen Darstellung der damals gebräuchlichen Seidenstoffe und kirchlichen Gewänder stattfand. Dieser bedingende Einfluss der Weberei und Stickerei auf die kirchliche Malerei macht sich augenfällig im XIV. u. XV. Jahrh. in den sienesischen und florentinischen Malerschulen geltend, besonders als Fra Angelico da Fiesole und seine Schule das natürlich Schöne und Edle so zart und kindlich mit dem Erhabenen und Ueberirdischen zu verpaaren gewusst hatte. Ausser den kleinern

---

gewändern, zu Stolen, Manipeln, Mitren, Sandalen etc.; sogar das Gewebe der Handschuhe mit darauf gestickten Ornamenten ist fast ängstlich von dem Bildhauer im harten Steine nachgeahmt worden.

Gemälden zu S. Marco in Florenz verweisen wir hier zur Bekräftigung des Gesagten auf eine der bedeutendern Leistungen des ebengedachten frommen Meisters, im Louvre zu Paris, darstellend die Krönung der heiligen Jungfrau.

Es ist in den Gewändern, die in einem einfachen ungekünstelten Faltenwurf geordnet sind, ein solcher strenger Anschluss an das Stoffliche der in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. in Italien angefertigten Seidengewebe zu erkennen, dass man im Bilde fast die Art der Textur ersehen kann; [1]) namentlich ist an dem Costüm des im Vordergrunde knieenden Bischofs in reichen Pontificalgewändern nicht nur aus dem präcisen Muster im grünfarbigen Messgewande, sondern mehr noch aus den getreu nachgeahmten Stickereien der Stäbe dieser Casel deutlich zu erkennen, dass die liturgischen Webereien und Stickereien auch grossen Meistern im Mittelalter rathend zur Hand gingen und dass dieselben für sie Norm waren, nicht bloss bei Anordnung des Faltenwurfs, sondern auch bei Wahl der Form der Gewänder und deren Dessins.

Was im Vorhergehenden von den Meistern der ältern religiösen Malerschule Italiens behauptet wurde, das gilt auch mit dem gleichen Rechte von den gleichzeitigen Leistungen der Malerei diesseit der Berge. Dasselbe ängstliche Streben nach möglichster Identität bei Darstellung der liturgischen Gewänder und deren Ornamentation macht sich in der cölnischen, schwäbischen, niederdeutschen und westfälischen Malerschule geltend. Man vergleiche zur Erklärung des Gesagten nur flüchtig die grossartigen Productionen eines van Eyk, Memling, Schoreel und für Westfalen die Tafelmalereien des sogenannten „Lisborner Meisters“ [2]) und die Bilder in der schönen Kirche Maria zur Wiese in Soest, endlich noch die Malereien der Ulmer und Nürnberger Schulen in den öffentlichen und Privatsammlungen der letztgenannten Stadt und man wird sich über-

---

[1]) Wir unterlassen bei dieser Gelegenheit es nicht, Freunde der altitaliänischen Malerei auf die ausgezeichneten Leistungen unseres wackern Landsmannes Kellerhofen in Paris auf dem Gebiete der neuern Chromolithographie hinzuweisen; der ebengedachte Künstler hat es verstanden, in einem prachtvollen Farbendruck, der uns eben vorliegt, das im Louvre befindliche Meisterwerk des Fra Angelico in einer Weise charakteristisch nachzubilden, dass nicht nur die wohlthuende Farbenharmonie des Originals auf lithographischem Wege künstlerisch wiedergegeben ist, sondern dass auch die fromme Weihe, die Fra Angelico seinen Schöpfungen zu geben wusste, in der Copie sich wiederfindet.

[2]) Leider ist noch vor Kurzem eine bedeutende Sammlung werthvoller Tafelmalereien in Tempera, einem Privaten in Minden angehörend, meistens aus der westfälischen Schule stammend, nach England verkauft worden, und ist so auch dieser Cyclus vaterländischer Malereien der deutschen Forschung für immer entzogen worden.

zeugen, welchen grossen Einfluss die liturgischen Gewänder und ihre stoffliche Ausstattung auf den Entwickelungsgang der religiösen Malerei des Mittelalters ausgeübt hat. Nicht ohne Absicht verweilen wir am Schlusse dieser einleitenden Abhandlung über das Stoffliche der altliturgischen Gewänder fast länger, als es der Umfang dieser Blätter gestattet, bei Betrachtung der vielen Wechselbeziehungen, die im Mittelalter zwischen der Weberei und Stickerei einerseits und der Malerei und Sculptur anderseits stattgefunden haben; es geschieht das in der Absicht, um Fachmänner, die sich für den chronologischen Entwickelungsgang der Temperamalerei interessiren, auf diesen seither wenig beachteten Umstand aufmerksam zu machen, zugleich aber um der spätern gründlichern Forschung über liturgische Gewänder und Stoffe einige nicht unwillkommene Andeutungen über diese wichtige bis jetzt ignorirte Fundgrube vorläufig gegeben zu haben. [1])

Im Vorhergehenden haben wir in kurzen Umrissen nachzuweisen gesucht, wie die Weberei und Malerei zu kirchlichen Zwecken in stetiger Wechselbeziehung sich gleichzeitig nebeneinander entwickelt und vervollkommnet haben. Auch der Höhepunkt der mittelalterlichen Weberei und Stickerei fällt chronologisch genau mit dem Zeitpunkt zusammen, in welchem sowohl diesseits als jenseits der Alpen die religiöse, bildende Kunst ihre schönsten Triumphe im Mittelalter feierte. Es sei uns schliesslich noch gestattet das eben Angedeutete in Kürze näher zu begründen, an Monumenten einer schönern Vergangenheit, wie sie namentlich am Rheine uns noch in Menge erhalten worden sind. Man wird es gerne eingestehen, dass, vom Standpunkte mittelalterlicher Kunst aus betrachtet, die Sculpturen der Apostel im Dome zu Aachen, namentlich aber die grössern Heiligenstatuen unter der Laubenhalle am nördlichen Thurm des Cölner Domes, das Bedeutendste ist, was im grössern Maasstabe die plastische Kunst am Rheine im XIV. Jahrhundert geleistet hat. Die edle Stylisirung der Gewänder mit dem energischen, tiefgehenden Faltenbruch, wie er sich von so vortheilhafter Wirkung an den

---

[1]) Auf längern und ausgedehnten Reisen hat sich uns oft Gelegenheit geboten zu bemerken, wie ein umfangreicheres Studium der mittelalterlichen Seidengewebe und Stickereien und deren Muster in vielen Fällen den Schlüssel bieten kann, vermöge der in den Gewändern, Vorhängen, Teppichen dargestellten Figur- und Pflanzenornamente nicht nur das ungefähre Datum zu ermitteln, wann das betreffende Gemälde angefertigt worden ist, sondern auch in vielen Fällen das Land und die Schule zu bestimmen, in welchen das fragliche Kunstwerk sein Entstehen fand.

Sculpturen des nördlichen Domthurmes und nicht weniger auch an den Apostelstatuen im Aachener Münster zu erkennen gibt, ist unserer festen Ueberzeugung nach vielfach durch die stoffliche Beschaffenheit und Festigkeit jener reichen Seidenstoffe bedingt worden, die der Bildhauer auf dem religiösen, wie profanen Gebiete in der glanzvollen Zeit, Schluss des XIV. und Anfang des XV. Jahrh., täglich vor Augen hatte. Es kommen nämlich um diese Zeit im kirchlichen und profanen Gebrauch oft mit Gold brochirte kostbare Seiden- und Sammetstoffe in Anwendung, wie wir sie in einem vorhergehenden Capitel näher beschrieben haben. Aus dem Beginne des XV. Jahrh. herrührend, befinden sich in unserer Privatsammlung mittelalterlicher Gewebe und Stickereien mehrere ziemlich erhaltene kirchliche Gewänder; nimmt man mit diesen faltenreichen Gewändern, deren Stoffe bei ihrer Schwere und Gediegenheit dennoch ihre Biegsamkeit bewahrt haben, eine Staffirung und Anordnung des Faltenwurfs vor, wie wir das oft versucht haben, so erscheinen genau jene tiefgehenden Faltenbrüche, jene wellenförmige, zierliche Aufeinanderhäufung von Gewandmassen mit einzelnen eckigen Faltenbrüchen, wie sie durch die Beschaffenheit der Stoffe jener Kunstepoche mehr oder weniger hervorgerufen wurden. Dass die reiche polychromatische Ausstattung der Bildwerke des XIV. und XV. Jahrhunderts, hinsichtlich der Wahl der darin vorkommenden Thiergestalten und Pflanzenornamente, meistentheils getreue Nachbildungen von Mustern sind, [1]) wie sie die Seidengewebe jener Zeit in der verschiedenartigsten Abwechselung zeigen, davon kann sich Jeder überzeugen, dem ältere Stoffe und liturgische Gewänder jener Zeit auch nur in geringer Auswahl zugänglich geworden sind.

Wie sehr die fortschreitende Entwickelung der Weberei und Stickerei zu liturgischen Zwecken am Schlusse des XIV. und vollends gegen Mitte des XV. Jahrhunderts einen modificirenden Einfluss auf die kirchliche Wand- und Tafelmalerei ausgeübt, die damals den Höhepunkt ihrer technischen und künstlerischen Ausbildung erreicht hatte, bezeugen die vielen noch erhaltenen Malereien der cölnischen und niederdeutschen Schulen in der Pinakothek zu München und dem städtischen Museum zu Cöln.

Wie Fra Angelico und seine Leistungen auf dem Gebiete der religiösen Malerei in Italien Epoche machend geworden sind, so

---

[1]) Appellations-Gerichts-Rath A. Reichensperger, dem die christliche Kunst bei ihrer jüngsten Erhebung so Vieles zu danken hat, hat in einer Schrift „die vierzehn Standbilder im Domchore zu Cöln“ (Cöln 1842 bei F. C. Eisen) von Seite 16 bis 23 die polychromatische Ausstattung dieser Sculpturen und die Beschreibung der reichen, darauf befindlichen Gewandmuster ausführlicher behandelt.

bezeichnet ungefähr um dieselbe Zeit [1]) das Auftreten des sogenannten Meisters Wilhelm und seiner Schule das Stadium, in welchem die Malerei am Rheine auf dem Boden der Kirche ihre grossartigsten und gelungensten Erfolge erzielte. Die oben besprochene „majesta" in der kaiserlichen Sammlung des Louvre gilt als die bedeutendste Arbeit des „englischen" Malers Fiesole; nicht weniger wird das berühmte Dombild, darstellend die Anbetung der heiligen drei Könige, als eine der vorzüglichsten Leistungen des Meisters Wilhelm von Cöln allgemein anerkannt. Auch an diesem ausgezeichneten Flügelbilde ist die directe Einwirkung der in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts für kirchliche und Profanzwecke gebräuchlichen Gewebe an den reichen Gewändern verschiedener Heiligenfiguren in einer Weise so deutlich ausgesprochen, dass man nach diesen gemalten Webereien und deren Mustern heute kühn ähnliche Stoffe anfertigen könnte, die mit den noch vorhandenen Originalstoffen jener Zeit hinsichtlich der Zeichnungen vollkommen identisch befunden werden dürften. So zeigt das Untergewand der h. Ursula ein dunkelblaues Gewebe, das man in der Art seiner Darstellung sofort als schweren Damast erkennt, in welchem, streifenförmig geordnet, kleine Vögel in Gestalt von Tauben, in Gold brochirt vorkommen. Dieses interessante Dessin hat viele Aehnlichkeit mit einem andern verwandten Muster, das auf dem Teppich dargestellt ist, der von zwei Engelsgestalten gehalten, hinter dem Throne der allerseligsten Jungfrau sich ausbreitet. [2])

Beide Muster, so wie auch jenes schöne Dessin, ein nachgeahmter drap d'or, der sich als Teppich auf den äussern Flügeln hinter der Verkündigung befindet, sind kostbaren Seidengeweben entlehnt, wie sie meist aus italiänischen Manufacturen stammend, in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts gang und gäbe waren.

Ferner liefert das reiche Gewand des Königs, der als Greis zur Rechten des Thrones das göttliche Kind anbetet, die getreue Copie eines prachtvollen genueser Rothsammets, wie wir ihn mit

---

[1]) Fra Angelico da Fiesole starb, nachdem er die Würde eines Erzbischofes von Florenz ausgeschlagen hatte, als einfacher Dominicaner im Jahre 1455, im Alter von 68 Jahren; Meister Wilhelm, dem mehrere hervorragende altcölnische Malereien zugeschrieben werden, lebte und wirkte fast um dieselbe Zeit in Cöln, dem „deutschen Rom".

[2]) Verwandte Analogien mit diesem, mit grösster Genauigkeit dargestellten Gewebe befinden sich in vielen Abwechselungen in unserer Sammlung; wir werden es nicht unterlassen, in der Folge mehrere dieser auf bedeutendern mittelalterlichen Tafelmalereien vorfindlichen Darstellungen älterer Gewebe chromolithographisch als Beilagen zu veröffentlichen.

vielen Goldbrochirungen an den kirchlichen Festtagsornaten des XV. Jahrhunderts sehr häufig gefunden haben.

Auch der trefflich dargestellte Grünsammet mit goldenen Granatäpfeln, ähnlich wie die auf Tafel XIX, an dem Königsmantel der Figur die zur Linken des Thrones kniet, so wie der figurirte Blausammet an dem Waffenrock des h. Gereon auf dem innern linken Flügelbilde, sind fast ängstlich nach kostbaren Sammetgeweben gebildete Darstellungen von Stoffen, wie wir sie in den Hofrechnungen Carl's des Kühnen von Burgund und anderer Grossen jener Zeit notirt und beschrieben finden.

Auch das hiesige städtische Museum mit seinem grossartigen Reichthum an Tempera-Bildern auf Goldgrund, so wie die bekannte reichhaltige Sammlung des Herrn Stadtbaumeisters Weyer an altcölnischen und niederdeutschen Gemälden des XV. Jahrh. liefern den evidenten Beweis, wie vortheilhaft die kirchliche Malerei in ihrer Glanzperiode sich der Weberei und ihrer Details zu decorativen Zwecken zu bedienen wusste.

In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ging man sowohl in der Sculptur wie auch in der Malerei vielfach von der naturgemässen Darstellung der Gewänder und der dazu benutzten Stoffe hinsichtlich des Faltenwurfes ab; man ahmte wohl noch immer mit grosser Sorgfalt und Naturwahrheit die reichen Dessins der damals gebräuchlichen Goldbrocate und schweren Sammetstoffe nach; aber die Schwere und Dichtheit der Stoffe mit reichen Goldbrochirungen war bei der Staffirung einem leichten fliessenden Faltenwurf eben nicht günstig. Deswegen half man auf künstliche Weise der Bildung einer zierlichen Drapirung nach, ordnete selbst überreichlich den Faltenwurf und brachte auf diese Weise eine Menge kleiner geknickter Faltenbrüche da an, wo sie bei dem natürlichen Wurf des Gewandes unmöglich vorkommen können. Es wurde bald diese erkünstelte Draperie mit dem gehäuften eckigen Gefälte Manier und Styl. Dieses eckig gebrochene manierirte Gefälte artete namentlich in der cölnischen und schwäbischen Schule gegen Schluss des XV. und im XVI. Jahrhundert, insbesondere bei Albrecht Dürer und seiner Schule der Art aus, dass diese in zahllose Falten geknickten Gewänder einen darmartigen, unruhigen und verworrenen Effekt hervorbrachten.

Dass die schwere Textur der goldbrochirten Stoffe, namentlich aber die Sammetgewebe damaliger Zeit als Staffage die nächste Veranlassung boten, dass man in der Sculptur und Malerei auf diesen eben bezeichneten eckig gebrochenen manierirten Faltenbruch gerieth, wodurch sich die einschlagenden Darstellungen des XV. und XVI.

Jahrhunderts so deutlich charakterisiren, davon kann sich Jeder überzeugen, der die Beschaffenheit der reichen Gewebe der bezeichneten Epoche näher in Untersuchung zieht. Die Renaissance, die gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts sich schon vollständig Bahn gebrochen hatte, verschmähte die getreue Darstellung des Stofflichen, der Gewänder. Und da die neue Kunstweise weniger religiös zu stimmen, sondern mehr den Sinnen zu schmeicheln, trachtete, so suchte die bildende Kunst von jetzt ab volle körperliche Formen anatomisch richtig darzustellen, anstatt durch reich dessinirte faltenreiche Gewänder den figurlichen Darstellungen, wie in der vorhergehenden Periode, eine ernste kirchliche Weihe zu geben.

Hinsichtlich der vielen Wechselbeziehungen zwischen der mittelalterlichen Weberei und Stickerei einerseits und der Malerei und Sculptur andererseits, auf die wir in der vorliegenden geschichtlichen Abhandlung über den stofflichen Theil der liturgischen Gewänder eben im Vorbeigehen noch schliesslich hingewiesen haben, möchte es eine für die spätere Forschung nicht uninteressante Aufgabe sein, den geschichtlichen Entwickelungsgang der Weberei kostbarer Seidenstoffe zu liturgischen und Profanzwecken aus den vielen noch erhaltenen ältern Malereien und Sculpturen in chronologischer Reihenfolge nachzuweisen und durch Abbildungen zu erläutern.



Erklärung der chromolithographirten Tafeln,

resp. Bezugnahmen auf dieselben.



Taf. I.





Taf. II.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn



Taf. III.





Taf. IV.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn

P 9, 16, 56



Taf. V.



93, 34







Taf. VII.





Taf. VIII.



Farbendruck von Henry & Cohen



Taf. IX.









Taf. XI.





Taf. XII.



Farbendr. v. ... Henry & Cohen in Bonn.



Taf. XIII.





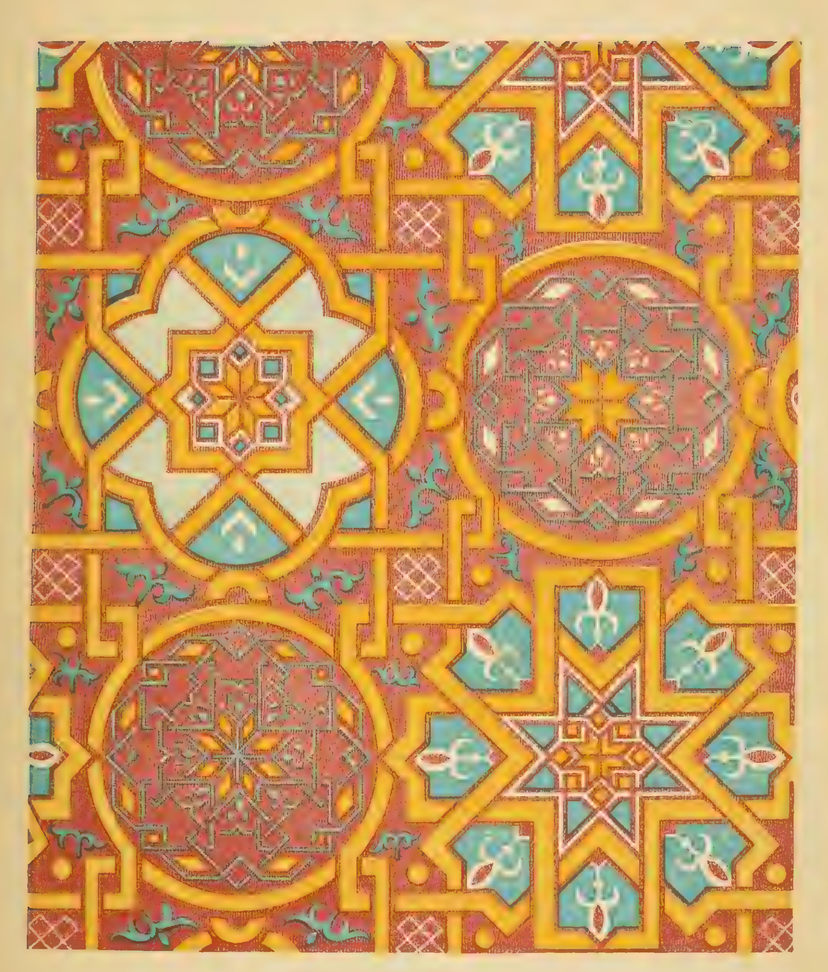
Taf. XIV.



66. 87.



Taf. XV.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn

69







Taf. LXVII.





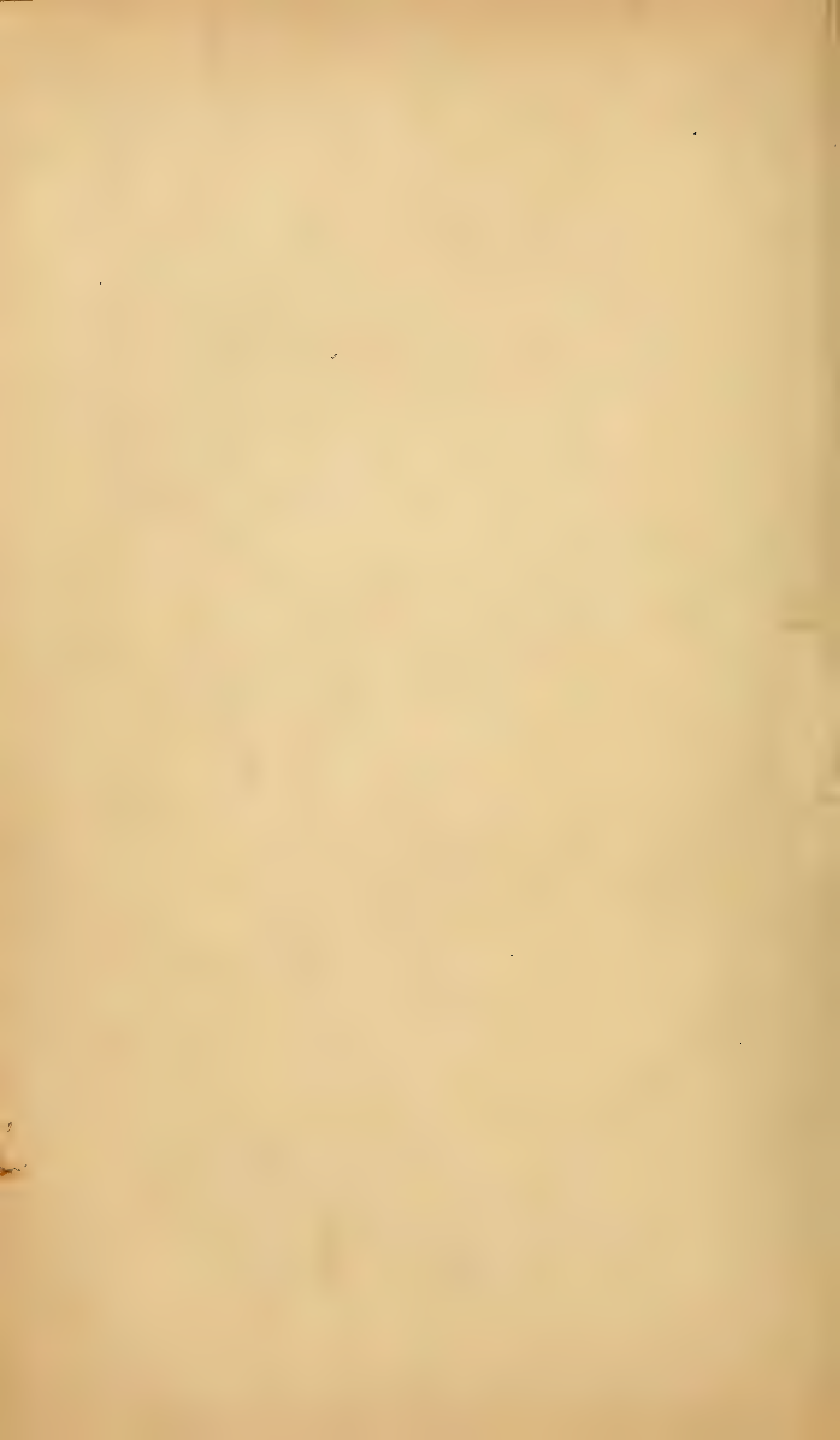
Taf. XVIII.





Taf. XIX.





CORRIGENDA.

Bei den fortwährenden Reisen des Verfassers haben sich einige Kleinigkeiten, ja Widersinnigkeiten eingeschlichen.

S. 124 Zeile 2 von unten fällt bei Ilias selbstverständlich das cap. weg.

S. 171 Zeile 5 von unten lies: A u g u s t i n statt: A u g u s t i n i.

S. 178 Zeile 3 und mehrmals lies: S i r e n e n statt: S y r e n e n.

S. 189 Zeile 16 von oben lies: A u g u s t i n statt: A u g u s t i n i.

S. 198 Zeile 2 von unten lies: *γυναικεῖου* statt: *γῦνηζειον*.



CAPITEL II.

Geschichtlicher Entwickelungsgang der Stickerei, namentlich zu kirchlichen Ornaten, im Mittelalter.

I. DIE STICKKUNST IN DER VORCHRISTLICHEN ZEIT.

(KLASSISCHES ZEITALTER.)

In dem vorhergehenden ersten Capitel ist, so weit es der enge Raum und die Anlage des Werkes gestattete, der Versuch gemacht worden, die Art und künstlerische Beschaffenheit gewebter Zeuge, die im Mittelalter zu Cultzwecken angewandt wurden, des Nähern zu beleuchten. Die vorliegende Abhandlung hat sich zunächst zur Aufgabe gestellt, den Nachweis zu führen, mit welchen technischen Mitteln man seit der frühchristlichen Zeit bis zum Ausgange des Mittelalters die Cultgewänder und Altarornate durch kunstreiche Nadelarbeiten zu heben und auszuschmücken bedacht war, und wie überhaupt die Stickerei, als eine vielgeübte Kunst, selbstständig auf dem Boden der Kirche im Laufe der Jahrhunderte sich entwickelt und Bahn gebrochen hat.

Als Einleitung zu den folgenden geschichtlichen Notizen über den Entwickelungsgang der höhern Stickkunst zu religiösen Zwecken mag es hier am Orte sein, einige kurze Vorbemerkungen über Ursprung und Entstehung von kunstreichen Nadelarbeiten vorauszusenden, wie sie, zu profanen Zwecken, im vorchristlichen Alterthume bereits im Gebrauche waren. Jenem natürlichen, schon bei den ältesten gebildeten Völkern ersichtlichen Bestreben, den monotonen leblosen Flächen durch Anbringung von Figurationen Leben und Ausdruck zu verschaffen, hat auch die Stickerei Ursprung und Entwickelung zu verdanken. Schon im grauen Alterthume unternahm man es, diesem Hange Folge leistend, den Wandflächen der Tempel und Wohnhäuser durch Anwendung von Malereien ihre traurige kalte Eintönigkeit zu benehmen; dann ging man später dazu über, sogar den Fussbö-

den durch musivische Ornamente Leben und Sprache zu verleihen. Dieselbe Sucht nach farbigen vielgestaltigen Darstellungen ermuthigte schon in sehr früher Zeit zu dem Versuche, profane und religiöse Kleidungsstücke, namentlich aber die Feierkleider und Prachtgewänder der Opferpriester, Fürsten und Könige durch eingestickte Ornamente zu bereichern und auszuschmücken. Der Gebrauch, den Gewändern mittels kunstvoller Stickereien mehr Ausdruck und Würde zu verleihen, scheint im höchsten Alterthume bei den verschiedenen Culturvölkern schon deswegen Aufnahme gefunden zu haben, weil es der Weberei in ihrer ersten Entwickelungsperiode noch nicht gelingen mochte, durch kunstreiches Einwirken vielfarbiger Dessins dem obengedachten natürlichen Drange nach vielgestaltiger Abwechselung Vorschub zu leisten.

Die Muster, die also die Kunst des Webens noch nicht zu erzielen im Stande war, suchte bereits im höchsten Alterthume die geschickte Hand durch eingestickte Ornamente, theilweise der vegetabilischen, theilweise der animalischen Schöpfung entlehnt, mit der Nadel zu ergänzen.

Schon der alte Homer, um so weit zurück zu greifen, weiss an vielen Stellen der Ilias Manches von der Kunstfertigkeit zu erzählen, mit welcher seine Heldinnen der damals schon vielfach geübten Technik des Stickens oblagen. Er spricht daselbst von reichgestickten sydonischen Stoffen, der Kunstarbeit phönicischer Frauen; ja selbst die hervorragendste Grösse seines berühmten Epos, die vielbesungene Helena, zeichnete sich vor allen Frauen ihres Vaterlandes vornehmlich aus durch die Leichtigkeit, mit welcher sie die Kunst des freien Handstickens betrieb. Sogar die Göttinnen des Olymps verschmähen es nicht, dem Homer zufolge, ihre Mussestunden mit Anfertigung kunstreicher Stickereien auszufüllen.[1])

Auch der lateinische Homer, Virgil, spricht an vielen Stellen seiner „Georgica“ und seiner „Aeneis“ von kunstreichen Stickereien, wenn seine desfallsigen Bezeichnungen: „auro intexti“, auf Nadelarbeiten und nicht auf eingewebte Dessins zu deuten sind. So lässt Virgil in seiner Aeneis[2]) den Cleanthus als Sieger nach einem Seetreffen auf's herrlichste bekleidet werden mit einem kostbaren Mantel, worin die Kunst das Reichste entfaltet hatte, was in figürlichen scenerirten Darstellungen die geschickte Nadel der klassischen Heroenzeit erzielen konnte.

---

[1]) Ilias, cap. VIII., v. 384; ibid. cap. XIV., v. 178.
[2]) Aen. lib. V., v. 250.

Ferner spricht Virgil von reich gestickten Pferdedecken und gebraucht dafür den Ausdruck „pictus“, wobei man nicht so sehr an eine Malerei mit dem Pinsel, als vielmehr an eine Ornamentirung mit der Nadel denken muss. [1]) Deswegen findet man auch bei vielen ältern Klassikern bei dieser Bezeichnung die Erklärung hinzugesetzt: „acu pictus“. In dieser Bedeutung braucht auch Cicero den Ausdruck, wenn er die Decke des Lagers von Damocles beschreibt, das mit reichen Stickereien ausgestattet war, „strato pulcherrime textili stragulo, magnificis operibus picto“. [2]) Auch Ovid spricht von gestickten Bettüberzügen „picti tori“, [3]) die in derselben Weise durch Nadelwirkereien verziert waren, wie Catull das Bett von Thetis und Peleus beschreibt. [4]) Es liesse sich nun nicht ohne Grund die Frage aufstellen, ob die bei ältern römischen Schriftstellern so häufig genannten „vestes pictae“ [5]) immer gestickte Gewänder waren, oder ob man nicht auch kostbarere Stoffe im Laufe der Zeiten anzufertigen gelernt hatte, in welchen man mit der Webspule Scenerien und Ornamente in leichten Umrissen einzuflechten und einzuweben verstand. Octavius Ferrarius in seinem sehr interessanten aber selten gewordenen Werkchen „de re vestiaria“ liefert hierüber eine genügende Antwort, indem er auseinandersetzt, [6]) dass man zur Zeit des klassischen Rom's zuweilen die Togen in kunstreicher Arbeit bestickte und zuweilen auch durch eingewebte Muster belebte. Dass man in der Glanzzeit des alten Rom's reich gearbeitete Nadelwirkereien, phrygische Arbeiten anfertigte, dafür führt Ferrarius an als Gewährsmann Plinius, der die Erfindung der Stikkereien den Phrygiern zuschreibt; er sagt nämlich: „acu facere id Phryges invenerunt, ideoque phrygiones appellati sunt.“ Derselbe Plinius führt auch an, dass schon, wie wir oben gesehen haben, zu Homer's Zeiten Gebrauch gewesen sei, gestickte Kleider zu tragen: „pictas vestes iam apud Homerum fuisse unde triumphales natae.“ Mit Bezug auf das Vorkommen von kunstvollen in Gold eingewebten Dessins, schreibt Ausonius an Gratian: „Palmatam togam ... tibi misi in qua D. Constantinus parens noster intextus est.“ [7]) Eine andere Frage, ob sich das klassische Alter-

---

1) Ibid. lib. VIII., v. 277.

2) Tuscul. Quaest. lib. V. cap. XXI.

3) Her., epist. XII. v. 30.

4) Catull. carm. LXIV. v. 47 et seq.

5) Juvenal, sat. VI., v. 482 und Val. Flacc. Arg., lib. III. v. 340.

6) Oct. Ferrar. de re vest., lib. II. pag. 130—131.

7) Auch Polybius spricht in seinem VI. Buche von „Gewändern mit Gold durchwebt.“

thum auch nicht in Farben bemalter Gewänder bedient habe, wollen wir im Vorbeigehen dahin bejahend beantworten, dass man auch sogar in der Imperatorenzeit sich zu Bekleidungsstücken reicher Stoffe bediente, in welche mit vegetabilischen Farben Muster eingemalt waren. So lesen wir bei ältern Schriftstellern, dass die Gallier es liebten, ihre Kleider zu bemalen. Bis in's Mittelalter hinein pflegte man einfache Seidenstoffe in Taffet mit Dessins durch Malereien in leichten Farben zu verzieren.[1]) Der bei alten Schriftstellern so oft vorkommende Ausdruck „picta" kann also, wie aus Vorhergehendem zu ersehen ist, nicht nur auf gestickte Ornamente, sondern auch auf eingewebte Dessins, ja sogar, dem Letztgesagten zufolge, auch auf gemalte Muster in leichten Seidenstoffen bezogen werden.

Eine andere nicht uninteressante Voruntersuchung bestände darin, die Ausdrücke und Bezeichnungen festzustellen, wie man im Alterthume und im Mittelalter die verschiedenartige Kunstweise benannt habe, die unsere Vorfahren zur Ausschmückung der Cultgewänder mit so grossartigem Erfolge angewandt haben.

Die Könige Asiens und des fernen Ostens, die den Römern „barbari" waren, erscheinen den ältern Dichtern zufolge meistens angethan mit reich gestickten Gewändern, und lässt es sich schon daraus entnehmen, dass die Kunst des Stickens bereits im grauen Alterthume bei den kleinasiatischen Völkern, den Babyloniern, Persern, Indiern eine sehr geübte war. Und weil nun diese Kunst des Stickens bei den prachtliebenden orientalischen Nationen, wo ja auch die Seide gewonnen wurde, sehr im Schwunge war und von dort her den Römern bekannt wurde, so benannte man alle kunstreiche Nadelarbeiten mit dem Gesammtausdrucke „opera barbarica, vestes barbaricae".[2]) Vorzüglich aber schrieb man einem Volke Kleinasiens, den Phrygiern, und insbesondere deren Könige Attalus die erste Erfindung zu, mit freier Hand auf gewebten Stoffen kunstreiche Nadelarbeiten auszuführen, und waren daher, weil

---

[1]) Unsere Sammlung weist aus dem XII. Jahrhundert mehrere solcher leichten Seidenstoffe nach, die mit eingemalten romanischen Dessins verziert sind; auch Seidenatlas liebte man um diese Zeit mit gemalten Mustern zu verzieren. Bereits im XIII. Jahrhundert, mehr aber noch im XIV. und XV. führte die Vorliebe für Farben und Formen zu der Erfindung, vermittels beweglicher geschnittener Holzformen auch Stoffe von Leinen mit farbigen Mustern kunstreich auszustatten, und werden wir nicht unterlassen, an geeigneter Stelle solche mit kleinern Handpressen bedruckte Leinenstoffe, die man in der Kirche oft als Futterzeuge (subductura) benutzte, in Abbildung mitzutheilen.

[2]) Aen. lib. XI., v. 769, 778.

auch das alte Rom bis spät in die Kaiserzeit seine reichgestickten Stoffe meistens von der kleinasiatischen Küste bezog, in Italien gestickte Seidenstoffe unter dem Namen „pallia Phrygia" bekannt. Weil aber die Kunst des Stickens im Alterthume meistens von Männern geübt wurde, so nannte man den, der sich mit diesem Kunstzweige beschäftigte, einen „phrygio." Deswegen kommt auch häufiger bei Plinius und Andern die adjectivische Bezeichnung phrygioniae oder phrygionae (vestes) vor.[1]) Aber Phrygien lag im Auslande, deswegen galt auch den Römern die Bezeichnung „opera Phrygia" identisch mit „opera barbaria". Bei einigen ältern Schriftstellern werden die „phrygiones" deswegen auch genannt „barbaricarii", und daraus scheint sich in der verdorbenen Latinität des vorkarolingischen Zeitalters gebildet zu haben der Ausdruck für Sticker „brambaricarii", [2]) gleichbedeutend mit dem französichen „brodeurs". Auch Lucretius und Prudentius sprechen von gestickten kostbaren Stoffen, und nennt der erstere sie „barbaricae vestes", der andere „barbarici sinus". [3]) Dem Martial und Plinius zufolge waren ebenfalls die Babylonier sehr geschickt in Anfertigung reich gestickter Zeuge, und kosteten derartige babylonische Luxusstoffe, für die damaligen Zeiten, oft immense Summen. Ferner soll bereits im hohen Alterthume eine Stadt im südlichen Gallien, Aix in der römischen „Provincia", eine Art und Weise gekannt haben, gewebte Zeuge durch Stickereien zu verzieren, und sollen diese gestickten Stoffe schon frühzeitig grosse Berühmtheit erlangt haben.[4])

Im Strome der Zeiten sind alle jene kostbar gestickten Stoffe der heidnischen Vorzeit verloren gegangen. Nicht das kleinste Ueberbleibsel des gedachten, im Alterthume so vielfach geübten Kunstzweiges ist auf unsere Tage gekommen, das uns Kunde geben könnte, wie die Muster waren, die man in vorchristlicher Zeit zur reichern Ausstattung der profanen und religiösen Prachtgewänder anwandte, und wie die Technik beschaffen war, in welcher man solche kostbarere Stickereien auszuführen

---

[1]) Plin. hist. nat. lib. VIII. cap. LXXIV. und Sen., de Ben.. lib. I. cap. III.

[2]) Ob mit dem Ausdrucke „brambaricarius", der sich häufiger in ältern Urkunden vorfindet, auch unsere altdeutsche Benennung „verbrämen, Verbrämung" zusammenhänge, das zu bestimmen, wollen wir vorerst noch den Etymologen überlassen.

[3]) A. Prudent. Apoth., v. 211 und T. Lucret., Car. de Rer. Nat. lib. II. v. 500.

[4]) Histoire du commerce et de la navigation des anciens, p. Huet. Lyon, Duplain, 1768. in-8°. chap. XXXIX. Nr. 8. page 199.

pflegte. Scenerien und Ornamentationen, wie man sie heute noch in Pompeji und auf andern klassischen Bauresten des alten Italiens als Wandmalereien und Mosaiken antrifft, desgleichen figurale und ornamentale Darstellungen, wie sie noch zahlreich auf altgriechischen, römischen und etrurischen Vasen, Urnen etc. vorkommen, nicht weniger auch einschlagende bildliche Darstellungen auf Erzeugnissen der klassischen Kleinkünste, wie man sie noch in Menge im „Museum Bourbonicum" zu Neapel und in den vielen römischen Museen vorfindet, geben uns eine ziemlich deutliche Vorstellung, in welchen Mustern die Prachtsucht des Caesaren-Zeitalters die Feiergewänder der Patricier, Senatoren und vornehmen Matronen der altberühmten Tiberstadt ausgestattet hatte. Da das vorchristliche Rom einen von den Griechen ererbten, in den verschiedenen Zeitläuften bestimmt ausgesprochenen Kunststyl und Typus besass, der sich auch gleichmässig in gestickten Ornamenten geltend machte, so lässt sich, Analogieen zufolge, mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass das so beliebte römische Akanthus-Laubwerk, der fast stereotyp vorkommende Mäander und die niemals fehlende Palmette bei den Stickereien der klassischen Kunstepoche, sofern sie Erzeugnisse des italienischen Kunstfleisses und keine „opera barbarica" waren, bei den „pallia holoserica acu picta" eine hervorragende Rolle spielten. Ferner der beliebte Mythus der Thierwelt, der von Aegypten und Griechenland seinen Weg auch nach Italien bereits früh gefunden hatte, fehlte gewiss nicht, und so sehen wir denn auf den noch in Zeichnungen uns erhaltenen Darstellungen der kriegerischen Costüms des klassischen Zeitalters Bilder von geflügelten Greifen, [1]) Sphinxen, Drachen, Löwen, Adlern, Syrenen u. s. w. Aber auch grössere reich scenerirte Darstellungen, ausgeführt durch phrygionischen Kunstfleiss, gehörten im vorchristlichen Zeitalter nicht zu den Seltenheiten. [2]) So weist ein alter Geschichtschreiber [3]) der Thaten des Augustus darauf hin, dass es in der Familie der Macrianer bei den Frauen Gebrauch war, auf den verschiedenen Gewändern das Bildniss Alexander's des Grossen, in Stickerei ausgeführt, zur Schau zu tragen.

Was kunstreiche figurirte Stickereien zur Zeit des üppigen Heliogabal betrifft, so unterlässt Lampridius es nicht, in der

---

[1]) „. . . fimbriae tunicaeque . . . varietate liciorum effigiatae in species animalium multiformes." Amm. Marcell., lib. XIV. cap. VI.

[2]) Claud., de raptu Proserp., lib. I. v. 254. Cfr. lib. II. v. 15.

[3]) Trebell. Poll., Triginta Tyranni, cap. XIII.

Lebensbeschreibung dieses Kaisers anzugeben,[1]) dass auf den Tischbedeckungen, entweder mit der Nadel ausgeführt oder durch die Weberei erzielt, zur bildlichen Darstellung gebracht waren alle die verschiedenen Gerichte, die bei den einzelnen Gängen auf der reich besetzten Tafel des berüchtigten Schwelgers erschienen.

Wie die faltenreichen Obergewänder der reichen Patricier, Senatoren, der Aedilen und Consulen zur Römerzeit durch eingestickte Ornamente beschaffen gewesen sind, welche Bewandtniss es mit der „toga picta“ und „palmata“ gehabt hat, welche formelle Einrichtung der reich bestickte „clavus“ und die „praetexta“ hatten, ersehen wir deutlich an Malereien und bildlichen Darstellungen jener Zeiten, die sich noch bis auf unsere Tage erhalten haben. Die Toga, das ernste Feierkleid des alten Rom's, besass als hervorragendes Ornament einen breiten gestickten Saum, um den untern Rand herumlaufend. Diese, in der Regel auf dunkelm Purpur gestickte Ornamentation, die bei dem Reinigen des Gewandes leicht losgetrennt werden konnte, nannten die Römer die praetexta.[2]) Jedoch waren nur allein die toga der Priester, der höhern Magistratspersonen, so wie die Gewänder, womit das jugendliche Alter sich schmückte, mit dieser auszeichnenden Verzierung ausgestattet. Ferner noch eignete sich auch der „clavus“, wie figürliche Darstellungen von römischen Consuln, Senatoren und Rittern es deutlich angeben, zur Aufnahme und Anbringung von ornamentalen Stickereien. Diese grössern oder kleinern viereckigen Stücke von Purpurstoff (deswegen auch „latus clavus“ oder „cl. angustus“) wurden auf dem äussern Rande der toga leicht aufgeheftet und zwar einige Handbreit unterhalb der linken Schulter, wo die „fibula“ oder der „nodus“ die toga zusammenhielt.[3]) An der „toga triumphalis“, womit die im Triumph einziehenden römischen Feldherren sich bekleideten, fand die Kunst zu sticken in vorchristlicher Zeit das ergiebigste Feld, sich technisch in ihrem grössten Reichthum zu entfalten. Diese reich gestickte Toga, bei ältern Schriftstellern die „toga picta et palmata“ genannt, wurde nach ihrem feierlichen Gebrauche jedesmal in dem Tempel des Jupiter Capitolinus niedergelegt.[4]) Dieselbe

---

[1]) Ael. Lampr., Antonin. Heliogab., cap. XXVI.

[2]) Oct. Ferrar., de re vest., lib. II. pag. 116—118.

[3]) Vgl. Taf. I. oben bei der Apotheose der Triumphatoren im Olymp in der obern kleinern Darstellung. Die beiden auf der „sella“ sitzenden Sieger tragen auf der „toga triumphalis“ den viereckigen gestickten „latus clavus“.

[4]) Oct. Ferrar., lib. II. cap. VII. pag. 133.

war ganz aus kostbarem tyrischem Purpur angefertigt. Dieses Triumphgewand, das in späterer Zeit auch die Kaiser und vornehmern Römer bei feierlichen Veranlassungen trugen, hiess deswegen „picta“, weil es mit der Nadel (acu) durch eingestickte variirende Ornamente kunstreich ausgestattet war; „palmata“ aber wurde es genannt, weil es Ornamente, den Palmenpflanzen ähnlich, in kunstreicher Stickerei wiedergegeben, erkennen liess.[1])

Um bei Beschreibung der „opera phrygica“, wie sie im heidnischen Zeitalter zur reichern Ausstattung der Gewänder angewandt wurden, nicht zu lange zu verweilen, verweisen wir diejenigen, die ein näheres Interesse daran finden, die Art und Weise der Stickereien der klassischen Zeit näher kennen zu lernen, auf die unten angegebenen gelehrten Werke[2]) und beschränken uns für unsern Zweck zunächst darauf, die Leser der vorliegenden Notizen zur Geschichte der Stickerei in vorchristlicher Zeit auf die beifolgende Darstellung der Tafel I. hinzuweisen, wo in getreuer Copie Darstellungen von römischen Magistratspersonen, angethan mit reich gestickten Gewändern (toga picta et palmata) zu ersehen sind. Diese sehr interessante Darstellung ist einem höchst merkwürdigen Consular-Diptychon in Elfenbein stylgetreu entlehnt, herstammend aus der römischen Kaiserzeit, wie sich dies noch im reichgefüllten Domschatze zu Halberstadt erhalten hat. Die mittlere Hauptdarstellung zeigt den römischen Triumphator, bekleidet mit der reich verzierten „toga triumphalis“. Glücklicherweise hat es der Künstler nicht unterlassen, mit ängstlicher Genauigkeit in Elfenbein alle jene zierlichen, von Kreisen und Vierecken eingefassten figuralen Darstellungen und Pflanzenornamente bildlich wiederzugeben, und zwar dürfen diese Ornamente nicht als Kinder der Phantasie des Bildschnitzers, sondern, bei der Pünktlichkeit und Gewissenhaftigkeit der alten Künstler in getreuer Imitation solcher untergeordneten Kleinigkeiten, als ängstlich wiedergegebene eingestickte Muster betrachtet

---

[1]) Die Ansicht des Servius bei Erklärung des XI. Buches der Aeneide dürfte beanstandet werden, wo er glaubt: „die tunica werde deswegen palmata genannt, weil diejenigen damit geschmückt wurden, die als Sieger aus den Feldzügen mit der Palme in der Hand zurückkehrten.“ Dem Manutius ist eher beizupflichten, der wie oben angegeben sagt: „die toga sei palmata genannt worden nach den eingestickten palmartigen Verzierungen, womit sie auf's kunstreichste versehen war.“

[2]) Essai sur les habillements et usages de plusieurs peuples de l'antiquité. Par And. Lens à Liège 1776. — Oct. Ferrarius, de Re Vestiar. Libri tres. Patavii 1652. — Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent. Par Francisque-Michel. Paris 1854.

werden, womit das im Tempel des Jupiter aufbewahrte Triumphkleid durch phrygische Künste auf's reichste ausgestattet war. Die Zeichnung gibt auch ein deutliches Bild, wie die Form der römischen Palme beschaffen war, woher auch der Name „vestis palmata" gekommen ist. Diese Palme setzt sich zuweilen als Blume sternförmig zusammen, von einem Kreise eingefasst, oder sie tritt als Guirlande auf an dem untern Saume der Toga (vgl. die Zeichnung). Dass die Ornamente, wie sie auf dem in Rede stehenden römischen Feiergewande, in Elfenbein sculptirt, zu ersehen sind, nicht in Gold eingewebt, sondern durch die Nadel eingewirkt sind, ist schon daraus zu entnehmen, dass die Seidenweberei mit goldenen Dessins broschirt von den Römern damals nicht gekannt und geübt war; auch sind, wie es der Augenschein lehrt, die Muster mit figürlichen Darstellungen, kleinere Brustbilder, wahrscheinlich Bewohner des Olymps vorstellend, zu complicirt und gehäuft, als dass es der damals noch in der ersten Entwickelungs-Epoche befindlichen Weberei möglich gewesen wäre, solche Ornamente bei der unvollkommenen technischen Einrichtung des Webestuhles zu erzielen. Wie die untere Darstellung auf Tafel I. die von dem Triumphator unterjochte und besiegte Nation vorstellt mit einfachen Sklavengewändern ohne Stickereien bekleidet, so zeigt die obere Darstellung die Sieger in den Gefilden des Olymps, und zwar sitzt daselbst die „gens togata" in reiche Purpurgewänder gekleidet, die mit einem durch phrygische Arbeiten verzierten „latus clavus" ehrenvoll ausgestattet sind (vgl. Tafel I.).

Eine andere Abbildung einer reich in Palmetten gestickten „toga picta et palmata" ersieht man als Anhang zu der Abhandlung von Du Cange „de nummis inferioris aevi". Auch in den „Mélanges d'Archéologie" I. Band, Abbildung XXIX, ist dieses merkwürdige Consulardiptychon aus dem klassischen Zeitalter in gelungener Abbildung mitgetheilt. Auf derselben Tafel sind auch noch zwei andere Imperatoren in reichem Costüm nach alten Originalen abgebildet, und findet man bei allen diesen Darstellungen dieselbe stereotype Ausprägung in Gestaltung der Palmette, wie Tafel I. uns dieselbe veranschaulicht. Wie oben schon angedeutet, glauben wir nicht annehmen zu sollen, dass diese an der Consular- und Caesaren-Toga immer wiederkehrenden Ornamente durch die Kunst des Webens hervorgebracht waren, sondern wenn überhaupt an dem hervorragendsten Feierkleide des alten Rom's reiche Ornamente fast als Reliefs auftreten, so konnten diese nur durch Nadelmalereien (acupictura) erzielt werden.

II. DIE STICKEREI IM DIENSTE DES ALTARS VON DER APOSTOLISCHEN ZEIT BIS ZUM JAHRE 1000.

(FRUEHROMANISCHE KUNSTEPOCHE.)

Aus dem Vorhergehenden mag zur Genüge erhellen, in wie grossem Umfange man schon im klassischen Alterthume sich reicher Stoffe bediente, die durch Nadelwirkereien kunstvoll ausgestattet waren, desgleichen welchen hohen Grad von Vervollkommnung auch in technischer Beziehung die Kunst des freien Handstickens, namentlich im Zeitalter der Caesaren erreicht hatte. Wie überhaupt die erste auflebende Kunst des Christenthums auf der gegebenen Grundlage der heidnischen Kunst, ja vielfach auf den Ruinen derselben basirt war, so kann dasselbe auch mit vollem Rechte von der Stickkunst zu kirchlichen und profanen Zwecken in den frühesten christlichen Zeiten behauptet werden. Unter Oberleitung der Architektur hatte der Luxus der Kaiser und ihres Hofes die Malerei, Sculptur und die übrigen bildenden Künste in Sold genommen, und lässt es sich nicht in Abrede stellen, dass alle Detailkünste, die eine manuelle Fertigkeit erforderten, bei der Genusssucht der damaligen verdorbenen vornehmen Welt einen hohen Grad der technischen Vollendung erreicht hatten. Dasselbe kann auch von der Entwickelung und Vervollkommnung der Stickkunst mit Fug angenommen werden, sogar in jener Zeit, als das im Verborgenen aufblühende Christenthum diesen Kunstzweig zu seinen religiösen und profanen Zwecken von dem bereits in Auflösung übergehenden Heidenthume übernahm. Dass das Christenthum sich bereits in den drei ersten Jahrhunderten sogar zur Ausstattung seiner Profangewänder der „phrygischen Arbeiten“ im grossartigen Umfange bediente, geht aus einer Stelle eines ältern griechischen Schriftstellers, des heil. Asterius hervor, [1]) der in seinen „Orationes et Homiliae . . De Divite et Lazaro“ anführt, dass die Toga eines christlichen Senators zuweilen mit 600 Figuren und bildlichen Darstellungen ausgeschmückt gewesen sei. Die Kunst der „Phrygiones“ damaliger Zeit hatte in diesem reichen Gewande bildlich darzustellen gewusst alle Hauptmomente aus dem Leben des Heilandes: die Hochzeit zu Cana, die Auferweckung des Lazarus und die übrigen Wunder, welche der Herr gewirkt hatte. Die Vorliebe für reich gestickte Stoffe und Feierkleider, die in den ersten drei Jahrhunderten den zum Chri-

---

[1]) S. P. Asterii . . . Orationes et homiliae . . . opera ac studio R. P. Fr. Francisci Combesis etc. Parisiis, sumpt. Ant. Bertier MDCXLVIII. in fol. tom. I, pag. 3 D.

stenthume Bekehrten, wie es scheint, gemeinsam war, mit denen, welche noch der alten Götterlehre huldigten, gab den strengern Vorstehern und Kirchenlehrern der ersten Jahrhunderte vielfache Veranlassung, öffentlich in Vorträgen, Unterweisungen und Schriften gegen dieses übertriebene Nachäffen der heidnischen Kleiderpracht und des Pompes, manchmal in schonungsloser Weise, anzugehen. [1]) Auch der grosse Kirchenlehrer Hieronymus eifert mit Recht gegen die verschwenderische und luxuriöse Anwendung der Stickereien, wie sie an den Profangewändern seiner Zeit bei den Christen, nachahmend ihre heidnischen Vorfahren, im Schwunge waren. Dieser Kirchenlehrer spricht in seinen Homilien auch von den gemalten Teppichen, [2]) desgleichen von der babylonischen Kunst, worunter jedenfalls gestickte Scenerieen zu verstehen sind. Er sagt nämlich in einem seiner Briefe: „Pro gemmis et serico divinos codices amet, in quibus non auri et pellis Babylonicae vermiculata pictura." [3]) Dass die fromme Mutter des ersten christlichen Kaisers Constantin auch die Stickereien für höhere Cultzwecke geliebt und in Anwendung gebracht habe, ist bei ihrer grossen Vorliebe für die Würde und den Schmuck der Tempel sehr wahrscheinlich. Sich darauf stützend, kommen hin und wieder Angaben von gestickten Kunstwerken vor, die, von der Hand der heil. Helena herrührend, sich bis heute noch erhalten haben sollen. So rühmt die Stadt Vercelli noch bis zum heutigen Tage sich des Besitzes einer gestickten Madonna, deren Incarnationstheile jedoch in Oel gemalt sind, die der frommen Kunstgeschicklichkeit der Mutter des Kaisers Constantin ihr Entstehen zu verdanken haben soll. [4]) Leider wussten wir bei unserm kurzen Aufenthalte in Vercelli nicht das mindeste über das Vorkommen einer solchen höchst merkwürdigen Stickerei. Indessen steht die Richtigkeit obiger Angabe aus dem Grunde schon sehr zu bezweifeln, da hinzugefügt ist, dass Gesicht und Hände in Oel gemalt seien, ein Pigment, dessen Anwendung einer viel jüngern Epoche angehört. Merkwürdig ist es, dass auch in einem alten

---

[1]) Vgl. Johannes Chrysostomus in seiner 50. Homilie über die Evangelien des h. Matthäus. Edidit Gaum., tom. VII. pag. 573 D. und ferner: B. Theodoreti . . . Oper. tom. IV. Lut. Paris. sumpt. Sebest. Cramoisy etc. MDCXLII. in fol. pag. 361 B.

[2]) Epist. LIV. (al. XXXVI.) S. Hieron. ad Pammach. script. ann. 398. (S. E. Hieron. Oper. tom. IV. pars alt. Paris MDCCVI. pag. 585.)

[3]) Ep. LVII. (al. VII.) ad Laetam de institutione filiae, script. ann. 398 vel circiter.

[4]) Des origines traditionelles de la peinture en Italie, par Louis Viardot. Paris, Paulin, 1840. in-8°. page 53, en note.

Inventar der Schätze und Kostbarkeiten in Gold und Silber von Philipp dem Guten von Burgund ebenfalls Erwähnung geschieht eines Altarvorhanges, dessen reiche Stickereien von der Hand der heil. Helena herrühren sollten. Die Stelle lautet nämlich: „Riche et ancienne table d'autel de brodeure, que on dit que la premiere emperreriz chrestienne fist.“ [1])

Es wäre hier nun wohl am Orte, die Frage aufzuwerfen, in welcher Art und Weise und in welchem Umfange man in den ersten Jahrhunderten der Christenheit die Stickerei zur Ausschmückung der Cultgewänder in Anwendung gebracht habe? Um diese interessante Frage eingehender beantworten zu können, fehlen leider bei ältern Autoren jegliche Angaben; am meisten könnten die noch erhaltenen Monumente der frühchristlichen Malerei, wie sie uns bewahrt sind in musivischen Darstellungen in den Chorschlüssen der ältern Basiliken der frühchristlichen Zeit, so wie die vielen merkwürdigen gemalten figürlichen Darstellungen der Katakomben uns hierüber einige entferntere Aufschlüsse ertheilen. [2]) Wie wir das in einer spätern Lieferung ausführlicher entwickeln werden, waren die Cultgewänder, den gelehrten Abhandlungen des Cardinals Bona und andern Liturgikern zufolge, noch nicht in einer Weise entwickelt, dass sie als ein besonderer für sich abgeschlossener Cultornat betrachtet werden konnten, sondern man bediente sich in jener Zeit der Verfolgung und Kämpfe des apostolischen Zeitalters jener Gewänder zur Feier der heiligen Geheimnisse, die sich durch besondere Reinlichkeit und Feinheit der Stoffe von jenen Feier- und Ehrenkleidern unterschieden, wie sie bei Senatoren und Magistratspersonen im Gebrauche waren. [3]) Dass einzelne besonders hervorragende Theile dieser ältern Cultgewänder der ersten christlichen Jahrhunderte durch phrygische Arbeiten hin und wieder verziert und ausgeschmückt waren, unterliegt keinem Zweifel, zumal, wie wir oben gesehen haben, die Stickerei in der Caesarenzeit eine solche Höhe der technischen Vollendung erreicht hatte und nicht nur bei den Be-

---

[1]) Voyez, les Ducs de Bourgogne, II. part., tome II. page 243 No. 4092.

[2]) Die trefflichen Original-Copien frühchristlicher Malereien, die Conservator Ramboux auf seinen langen Reisen in Italien in den ältern Basiliken daselbst nach den merkwürdigsten musivischen Darstellungen angefertigt hat, geben vielfachen Aufschluss, nicht nur wie die frühesten liturgischen Gewänder beschaffen, sondern wie sie auch an einzelnen Theilen durch Stickereien verziert waren. Diese reichhaltige, höchst lehrreiche Sammlung ist jetzt Eigenthum der Stadt Düsseldorf; ihre Benutzung scheint aber bis jetzt leider eine sehr beschränkte geblieben zu sein.

[3]) Dieser Ansicht pflichtet auch bei Baronius, Annal. tom. II.

kleidungen obrigkeitlicher Personen, sondern auch bei reichen Privatleuten häufig in Anwendung kam. So waren zweifelsohne an den höhern kirchlichen Festen die Säume der Gewänder, deren sich die ersten Christen bei der Feier des eucharistischen Mahles bedienten, mit gestickten Ornamenten besetzt, namentlich bot der nach vorn offene Rand eines frühchristlichen faltenreichen Gewandes, das man „stola" oder „orarium" nannte, eine geeignete Stelle, um gestickte Ornamente daselbst anzubringen. Diejenigen, die den merkwürdigen Visionen der Catharina Emmerich einige Beachtung schenken, verweisen wir hinsichtlich der Stickereien des apostolischen Zeitalters auf die Gewänder [1]) der Apostel, der drei Könige, der heil. Jungfrau, die auf eine höchst eigenthümliche Weise nicht im Widerspruche mit dem Costüm der damaligen Zeit beschrieben werden. Das aber lässt sich mit Grund annehmen, dass die Stickkunst an den priesterlichen Gewändern der alten Kirche umfangreicher in Anwendung gekommen ist seit jener Zeit, als mit Constantin d. Gr. das Christenthum zur Staatsreligion öffentlich erklärt wurde und der Gottesdienst von jetzt ab feierlicher und mit grösserm Glanze begangen werden durfte. Auch wurde gewiss mehr Sorgfalt auf die decorative Ausstattung der Cultgewänder verwandt seit jener Zeit, wo Amalarius Fortunatus zufolge Papst Stephan die Verordnung erlassen hatte, dass die Priester und Leviten sich nicht der heiligen Gewänder bei dem gewöhnlichen täglichen profanen Gebrauche bedienen durften. [2])

Es würde uns zu weit führen, wenn wir hier in langer Reihe namhaft machen wollten alle jene kunstreichen kirchlichen Stickereien, die vom IV. Jahrhundert an bis zur Zeit der Karolinger von einzelnen Päpsten und von gebefreudigen byzantinischen Kaisern grössern hervorragenden Kirchen Rom's und Italiens zum Geschenke gemacht worden sind. Man vergleiche hierüber das vortreffliche Werk von Séroux-d'Agincourt. [3]) Beim flüchtigen Durchlesen dieser Angaben wundert man sich über den figuralen und ornamentalen Reichthum, den die Kunst der frühchristlichen Zeit bei Ausstattung der priesterlichen Gewänder und der reichen seidenen Behänge und Wandbekleidungen durch die geschickte Hand der „phrygiones, brambaricarii" auf die manchfaltigste und grossartigste Weise anzubringen gewusst hatte. Hier waren in reichen

---

[1]) Vgl. Brentano, Leben der heil. Jungfrau Maria, München 1852. Seite 343.

[2]) Amalarius Fortunatus, lib. II. cap. XVII. „Stephanus natione Romanus ex patre Johi. constituit sacerdotibus, levitisque vestibus sacratis in usu quotidiano non uti."

[3]) Séroux-d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments, tome I. pag. 98—102.

Scenerieen, dem Anastasius Bibliothecarius an vielen Stellen seiner „Vita Romanorum pontificum“ zufolge, in kunstvoller Technik zur Darstellung gebracht, nicht nur die Hauptmomente aus dem Leben und dem Leiden unseres Heilandes, sondern auch aus dem Leben und den Thaten von heil. Martyrern, Bekennern und Jungfrauen. Auch sogar die Hauptbegebenheiten aus der Geschichte des Alten Testamentes in zierlichen Nadelwirkereien von Gold mit Perlen eingefasst, gehörten an kirchlichen Ornamenten der vorkarolingischen Zeit nicht zur Seltenheit.[1]) Wenn auch die Kunst des Webens durch griechischen Kunstfleiss und Geschicklichkeit bereits im V. und VI. Jahrhundert eine solche Vervollkommnung erfahren hatte, dass man schon in dieser Zeit anfing, auch in der Weberei figürlich scenerirte Darstellungen in Gold und einzelnen Farbentönen zu erzielen,[2]) so geht doch aus der detaillirten Beschreibung bei Anastasius, der mit bekannter Genauigkeit nicht nur die dargestellten eingewirkten Gegenstände aufzuzählen nicht unterlässt, sondern zuweilen auch in technischer Beziehung bemerkenswerthe Winke gibt, zur Genüge hervor, dass die meisten scenerirten Darstellungen an den kirchlichen Prachtgewändern zumal des VI. und VII. Jahrhunderts nicht ein „opus textile“, sondern vorzugsweise ein „opus acu pictum“ waren. Eine solche Annahme scheint uns mit Recht hergeleitet werden zu können aus dem Vorkommen so vieler eingewirkten Portraits hervorragender Bischöfe, die entweder ihr Bild mit möglicher Naturwahrheit in reichern Festornaten anbringen liessen oder das ihrer Vorgänger. So erzählt uns ein alter Schriftsteller in der Lebensgeschichte des heil. Maximianus, dass die Kirche des heil. Stephanus in Ravenna in Stickereien auf den Vorhängen eines Ciborien-Altares (tetravela, ἐνδυτή) das Portrait bewahrte des 25. Bischofes dieser Stadt, des heil. Victor, so wie auch das gestickte Portrait seines Vorgängers, des heil. Maximianus, gestorben im Jahre 552. Auf denselben Altarbehängen waren auch, dem nämlichen Geschichtschreiber zufolge, gestickt („aculis facta“) der Heiland, wie er die verschiedenen Wunderwerke verrichtet.[3])

---

[1]) Séroux-d'Agincourt. tome I. page 6.

[2]) Vgl. unsere desfallsigen Angaben in der I. Lieferung des vorliegenden Werkes von S. 16— 18.

[3]) „Jussit ipse endothim byssinam pretiosissimam, cui similem nunquam videre potuimus, aculis factam, omnem Salvatoris nostri historiam continentem. In sancto die Epiphaniae super altarium Ursianae ecclesiae ponitur, sed non totam complevit. Successor ipsius explevit unam partem. Quis similem videre potuit? Non potest aliter aestimare ipsas imagines, aut bestias, aut volucres, quae ibi factae sunt, nisi quod in carne omnes vivae sint. Et

Derselbe Schriftsteller erzählt uns auch vom heil. Maximian, dem 24. Ravennatischen Erzbischofe, Folgendes: „Derselbe liess auch einen andern Altarbehang von Gold anfertigen, worin im Bilde alle seine Vorgänger wiedergegeben waren, und er liess aus gezogenen Goldfäden die Bilder derselben ausführen. Und desgleichen machte er auch einen dritten und vierten Vorhang mit eingestickten Perlen, auf welchem man lies't die Worte: ‚Parce Domine, populo tuo et memento mei peccatoris, quem de stercore exaltasti in regno tuo.'" Von allen diesen kostbaren Stickereien in Gold, Seide und Edelsteinen für kirchlichen Gebrauch von dem I. bis zum VI. Jahrhundert hat sich trotz unserer sorgfältigsten Nachforschung bis zur Stunde nicht die geringste Spur mehr auffinden lassen, und scheinen die letzten Reste ähnlicher Kunstwerke in Italien, Deutschland und Frankreich vollends in dem Strudel der Revolution zu Anfang unseres aufgeklärten Jahrhunderts unwiederbringlich untergegangen zu sein.

So hatte sich aus der eben gedachten sehr fernliegenden Epoche bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts noch erhalten ein höchst merkwürdiges Messgewand, das in der oben angegebenen Weise durch kunstreiche Nadelarbeiten prachtvoll ausgestattet war. Dasselbe befand sich in der berühmten Kirche von „St. Appollinaris in classe" in Ravenna und erschien gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts darüber noch eine gelehrte Monographie.[1])

Es kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, wer von dem Zeitalter Constantin's des Grossen bis zu den fränkischen Zeiten hauptsächlich die Anfertiger der oft so reich gestickten Gewänder gewesen sind, deren man sich bei der Feier des heil. Opfers in frühchristlicher Zeit bediente. Schon die Namen solcher Stoffe und Stickereien besagen, dass sie der kunstgeübten Hand der Griechen in Byzanz grossentheils ihr Entstehen zu verdanken hatten. So ist es als bekannt vorauszusetzen, dass mit der Theilung des römischen Reiches, durch Verlegung des oströmischen Kaiserthumes nach Byzanz auch jene Kleinkünste, die vorzüglich eine manuelle Geschicklichkeit erforderten, ihren Sitz von Italien

---

ipsius Maximiani effigies in duobus locis praeclare factae sunt, una major, et altera minor, sed nulla inter majorem et minorem distantia est. In minore habet literas exaratas, continentes ita: ‚Magnificate Dominum mecum, qui me de stercore exaltavit.'" Vita S. Maximiani, cap. VI. in Agnelli Lib. Pontif. pars II. (Rer. Ital. Script., tom. II. pars I. pag. 108. col. I. C.). Cfr. Acta Sanctor. Februarii tom. III, pag. 297. col. I. A.

[1]) Mauri Sart. . . de veteri Casula diptycha Dissertatio. Faventiae, apud Josephum Antonium Archium, A. Rep. Sal. 1753. in 4.

nach dem neu errichteten Kaiserthrone von Byzanz verlegten, der begonnen hatte, sich mit einem orientalischen Luxus und Schimmer zu umgeben. Namentlich hatte sich alle höhere Kunstübung in Byzanz concentrirt, als mit dem V. Jahrhundert unaufhaltsam die Ströme der Völkerwanderung sich über Italien ergossen hatten, und so unter dem Geräusch der Waffen die letzten Reminiscenzen des weströmischen Kaiserthums und mit ihm auch jede selbstständige Uebung und Entwickelung der Kunst auf mehrere Jahrhunderte zu Grabe getragen wurden. So kann es also nicht Wunder nehmen, dass namentlich seit den Zeiten des Kaisers Justinian, unter dem auch, wie wir früher gesehen haben, die Manufactur von Seidenstoffen in Byzanz ihren Aufschwung nahm, auch die kunstreichen Stickereien zu liturgischeu Prachtgewändern auf Handelswegen von Byzanz nach Italien gebracht wurden und von dort aus ihre Verbreitung im übrigen christlichen Abendlande fanden. Wir tragen die feste Ueberzeugung, dass die meisten jener kostbaren kirchlichen Ornamente, die der oft citirte päpstliche Biograph Anastasius als Geschenke der Päpste seines Zeitalters an verschiedene Kirchen Rom's und Italiens mit ängstlicher Genauigkeit erwähnt, Erzeugnisse des Fleisses und der Geschicklichkeit jener byzantinischen Kunststicker waren, die für den grossen Welthandel die reichen Stoffe des „purpur imperialis", des „blathin byzantea", des „oloveron", des „diapistin", des „tria contesimum", durch das „opus plumarium" noch kunstreicher auszuschmücken suchten. So liebte es die griechische Kunst, auf reichern Altarvorhängen Medaillons anzubringen, die auf Gold gestickt, verschiedene religiöse Darstellungen erkennen liessen. Von solchen tabulae acu pictiles, sämmtlich fast griechische Kunststickereien auf drap d'or, weiss uns der ebengedachte römische Autor Vieles zu erzählen.[1]) Ein anderer Grund, woraus gefolgert werden kann, dass in jener Kunstepoche, die unmittelbar dem Zeitalter der Völkerwanderung folgte, die gewerbthätigen und fleissigen Griechen am Hellespont Anfertiger kunstreicher Stickereien für liturgischen und profanen Gebrauch waren, lässt sich daraus herleiten, dass die meisten bildlichen Darstellungen, wovon ältere Schriftsteller beschreibend berichten, mit Inschriften in griechischen Charakteren sehr häufig bestickt waren. Wären die bildlichen Scenerieen, welche durch die gestickten Inschriften näher erklärt wurden, von lateinischen Künstlern des Abend-

---

[1]) Anastasius Bibliothecarius, Nr. CV. (Rer. Ital. Script., tom. III. pag. 238. col. 2. E.)

landes angefertigt worden, so würden zweifelsohne dieselben sich der lateinischen Sprache und nicht der fremden griechischen behufs der Inschriften bedient haben. Politische und religiöse Streitigkeiten, namentlich in den spätern Zeiten der Bilderstürmer, veranlassten bekanntlich griechische „opifices“, die in verschiedenartiger Technik die bildenden Künste in Pflege hatten, nach Ablauf der Strömungen der Völkerwanderung in jenen Theilen Italiens für ihre Kunstthätigkeit Obdach und Unterstützung zu suchen, wo noch ein Schein der oströmischen Kaiserherrschaft sich erhalten hatte. So kommt es, dass gegen das VI. und VII. Jahrhundert in jenen Districten Italiens, die unter der Bezeichnung von „themata“ noch in loser Verbindung mit Byzanz standen, eine Menge von eingewanderten griechischen Künstlern ihr friedliches Kunsthandwerk betrieben, und dass von diesen griechischen Kunsstickern in Italien, dem Grossgriechenland, eine Menge kostbarer Nadelmalereien zu Cultzwecken angefertigt wurden, die vollständig im Typus der griechischen hierarchisch geregelten Kunstweise angefertigt waren; auch mochte es bei diesen Arbeiten hin und wieder vorgekommen sein, dass solche griechische Kunststickereien, angefertigt auf italischem Boden, mit lateinischen Inschriften und nicht mit griechischen bestickt waren.

Da unseres Wissens jetzt keine gestickten Ueberreste aus dieser frühen Kunstepoche mehr erhalten sind, die uns über die Technik, Farbenwahl und den angewandten Schmuck von Perlen und Edelsteinen, wenn auch nur in bildlicher Veranschaulichung, Aufschluss geben könnten, so mag das im Vorhergehenden Gesagte genügen, um in Worten, ohne Hinzufügung einer erläuternden Abbildung, jene interessante Epoche der kirchlichen Stickkunst zu kennzeichnen, in welcher die manuelle Geschicklichkeit der Byzantiner die aus der klassischen Zeit überkommene Kunst des freien Handstickens in christlichem Geiste weiter zu entwickeln bestrebt war. Im Folgenden wollen wir es versuchen, die Bezeichnungen festzustellen, wie man in dem vorkarolingischen Zeitalter die aus dem Oriente ererbten „phrygischen Nadelarbeiten“ zu benennen pflegte. Es treten nach Ablauf der Völkerzüge bei den Schriftstellern der damaligen verdorbenen Latinität mehrere neuere „termini technici“ auf, die zur Bezeichnung der Stickereien zur römischen Caesarenzeit nicht so sehr in Anwendung kamen. Was die Griechen „*τὸποικιλτόν, ποικιλία*“ bezeichneten, das nennen die Lateiner um diese Zeit häufig die „ars plumaria“, und werden gemeinhin diejenigen, die der alten Kunst des Stikkens oblagen, „plumarii“ (*ποικιλταῖ*, brodeurs) genannt. Will.

Brito in Vocabulis erklärt den Ausdruck, indem er sagt: „plumarius, operarius qui operatur cum pluma, i. e. cum acu. Plumarium, opus acu pictum.“ Hiermit übereinstimmend lesen wir auch in der Regel des heil. Caesarius für die Jungfrauen §. 8, Nr. 45: ipsa etiam ornamenta in monasterio simplicia esse debent, nunquam plumata, nunquam holoserica.

Ferner heisst es auch im Monasticum anglicum tom. 3, pag. 318: habet paruras de opere plumario longas . . . . amictus de opere plumario consutus cum nodis aureis et argentis. Neben diesem Ausdrucke „opera plumaria“ kommt auch die verwandte Bezeichnung „plumatum opus“ manchmal vor und zuweilen auch identisch für Stickereien plumeum opus; sogar beim Alcuin lib. de divinis officiis: plumare opus.[1]) Um dieselbe Zeit begegnen wir ferner auch als Bezeichnung für Stickerei dem Ausdrucke „acupictura“, noch häufiger aber der Bezeichnung „opus polymitum“, so wie auch der variirenden Bezeichnung polemitum. Bei Isidorus lib. 19 und Origines cap. 22 nimmt es den Anschein, als ob ein „polymita vestis“ ein kunstreich gewebtes vielfarbiges Gewand sei. Es heisst nämlich daselbst: „polymita vestis multi coloris: polymitus enim textus multorum colorum.“ Jedoch führt Brito dagegen an, dass unter dem Ausdrucke „polymitarius“ ein Sticker zu verstehen sei, und gibt die wörtliche Erklärung: „polymitarius qui cum acu vel cum manu pingit.“ Wer das Weitere über diese Bezeichnung „opus polymitum“ hinsichtlich seiner Verwandtschaft mit dem Ausdrucke examitum und axamitum nachsehen will, vgl. Salmasius ad hist. Aug. Was unter der Bezeichnung „opus Cyprense“ und „opus anglicanum“ zu verstehen sei, davon soll später gehandelt werden.

Die Kunst des Stickens, die, wie wir im Eingange gesehen haben, in vorchristlicher Zeit aus Kleinasien, Phönicien ihren Weg zur Zeit der Caesaren nach Griechenland und Italien genommen und seit der Regierung Justinian's dauernd ihren Sitz in Byzanz aufgeschlagen hatte, tritt bereits gegen das Ende des VII. Jahrhunderts als ein vielgeübter und gesuchter Kunstzweig zur Ausstattung kirchlicher Gewänder in den britischen Eilanden

---

[1]) Wir geben es unbedingt zu, dass die oben angeführten Bezeichnungen für Stickereien vielfach schwankend sind und unter „opera polymita“ und „opera plumaria“ bei ältern Autoren reich gewirkte und mit eingewebten Mustern vielfarbig gestaltete Stoffe zuweilen verstanden werden. Auch der Ausdruck „variare, variatio, variator“ findet sich vielfach identisch für sticken, Stickerei; daher bezeichnet das bekannte „in vestitu deaurato, circumdata varietate“ ein reiches Gewand mit gesticktem Goldsaum.

auf, wo damals überhaupt Kunst und Wissenschaft einer hohen Blüthe sich erfreuten. Hier waren es vorzugsweise hohe fürstliche Personen so wie fromme Klosterfrauen und zuweilen auch Benedictiner-Mönche, die in dieser frühen Zeit die Kunst des freien Handstickens zu einer solchen Höhe der Ausbildung förderten, dass später englische Stickereien sprüchwörtlich und viel gesucht wurden. [1]) So lesen wir in der Lebensbeschreibung der heil. Etheldreda, Jungfrau und Königin und erste Abtissin des Klosters Ely, dass sie dem heil. Cuthbert, der damals noch nicht Bischof war, eine kostbare Stola und Manipel zum Geschenk machte, die sie selbst mit grösster Kunstfertigkeit gestickt und mit Gold und Edelsteinen geschmückt haben soll. [2]) Diese ebengenannten kostbaren Stickereien sah man noch bis zum XII. Jahrhundert in einer Kirche von Durham. Zur Zeit, als der ebengedachte h. Cuthbert durch seine Tugenden die englische Kirche verherrlichte, lebte auch am Hofe der Königin Mathilde, der spätern Königin von Schottland, eine Kammerfrau, die durch ihre kunstreichen Stickereien einen grossen Ruf vor allen andern Frauen und Jungfrauen Englands sich erworben hatte und mit ähnlichen Kunstarbeiten vielfach sich beschäftigte. [3])

Den gelehrten Mittheilungen des Dr. Roch [4]) zufolge bewahrt man heute noch zu Durham eine kunstreich gestickte Stola, welche die Königin Aelfled, Gemahlin Eduard's des Alten, dem frommen Bischofe von Winchester, Frithestan, zum Geschenke gab. Dieselbe soll ehemals sehr kunstvoll mit den Bildern der heil. Apostel bestickt gewesen sein. Auch die vier Töchter der ebengenannten königlichen Stickerin scheinen von ihrer Mutter eine Vorliebe für kunstreiche Stickereien ererbt zu haben, und werden wegen ihrer grossen Geschicklichkeit und Ausdauer bei Anfertigung kunstvoller Webereien und Nadelarbeiten sehr gerühmt. [5]) Ein anderer englischer Chronist theilt aus dem Leben des heil. Dunstan mit, dass eine fromme Dame, Ethelwürm, einstmals ein Messgewand zu

[1]) Gesta Guilielmi ducis etc., apud Duchesn., Hist. Normann. Script. antiqui, p. 211, B.

[2]) Acta Sanct. ord. S. Bened., saec. II. pag. 748.

[3]) „Foemina igitur praedicta, operis texturae scientia purpuraria nobilis exstiterat, et aurifrixoria artificiosae compositionis peroptima super omnes Angliae mulieres tunc temporis principaliter enituerat.“ Reginaldi mon. Dunelm. Libell. de adm. B. Cuthberti virtut etc., cap. LXXIV. pag. 152.

[4]) The church of our fathers, v. II. pag. 269.

[5]) Will. Malmesb., De Gest. reg. Angl., lib. II. cap. V. (Rer. Angl. Script. post Bed. praecip., ed. MDCI. pag. 47, lin. 10; ed. Th. Duffus Hardy, tom. I. pag. 198. §. 126.)

sticken wünschte, und dass Dunstan, damals noch im jugendlichen Alter, es gern übernahm, eine Zeichnung dazu zu entwerfen. Die Zeichnung des Heiligen wurde darauf in kunstreichster Weise in Goldfäden und mit Perlen von der kunstgeübten Stickerin ausgeführt. [1]) Wie man heute noch in Mainz das Messgewand des heil. Willigis, in Brauweiler, Aachen und Xanten Messgewänder vom h. Bernard, und in Köln und Deutz merkwürdige Caseln vom heil. Heribert und Albertus Magnus bewahrt, [2]) so besass das ehemals katholische England in dem reichen Schatze seiner Westminster-Abtei eine merkwürdige Casel, deren sich der heil. Dunstan bei der Feier des heil. Messopfers häufig bedient hatte. [3]) Auch diese zeigte ohne Zweifel kunstreiche Stickereien.

Gegen das X. Jahrhundert hatte die Stickkunst in England bereits solche Fortschritte gemacht, dass man in grössern Vorhängen und Teppichen umfangreiche Scenerieen mit vielen Figuren zur Anschauung brachte. Entweder waren die bildlichen Darstellungen in diesen Tapisserieen kunstreiche Wirkereien, ausgeführt auf kleinern Webestühlen (faites au métier) oder, was uns wahrscheinlicher vorkommt, durch die fleissige Hand von Kunststickerinnen angefertigt, welche die grössern Arbeiten mit der Nadel zu erzielen wussten. Angelsächsische Geschichtschreiber dieser Zeit führen an, dass Aedelfled, Wittwe des Herzogs Brithnod von Northumberland, der Kirche zu Ely einen reichen Vorhang verehrte, auf welchem die Thaten ihres Mannes durch die Kunst des Stickens bildlich verherrlicht waren. [4]) In derselben angelsächsischen Epoche glänzte auch Algiva oder Emma, die Frau des Canut, über alle andern Frauen Englands hervor hinsichtlich der Geschicklichkeit, womit sie die Kunst der freien Nadelarbeit übte. So finden wir in dem Geschichtswerke „Anglia sacra“ die Angabe, dass diese Königin Altarvorhänge eigenhändig mit reich gestickten „aurifrisiae“ ausschmückte; desgleichen habe sie es verstanden, diese Altarbekleidungen mit Gold, Perlen und kostbaren Steinen so reich auszustatten, dass sie sich zu einem Bilde gestalteten. Diese so erzielten Bildwerke seien von einem sol-

---

[1]) Anglia sacra, pars II. pag. 94; Acta Sanctor. ord. S. Bened., saec. V. pag. 664. Nr. 10.

[2]) Wir werden in einer spätern Lieferung die Beschreibung und Zeichnung derselben mittheilen.

[3]) Acta Sanctor. ord. S. Bened., saec. V. pag. 712. Nr. 28.

[4]) Th. Gale, Hist. Britann. Saxo Anglo-Dan. Script. XV. tom. III. pag. 494, 495.

chen Reichthume gewesen, dass man vergeblich ein anderes ähnliches Kunstwerk damals in England hätte suchen können.[1]) Dasselbe führt auch an ein Kirchengeschichtschreiber von Ely hinsichtlich einer äusserst reich gestickten Casel, die vom Erzbischofe Stigand seiner bischöflichen Kirche geschenkt und von Wilhelm dem Bastard derselben entzogen wurde.[2]) Zum Zeugniss der grossen Kunstfertigkeit englischer Sticker und Stickerinnen zur Zeit des angelsächsischen Königs Withlaf von Mercia fügen wir schliesslich noch hinzu, dass er durch eine besondere Charte der berühmten Abtei von Croyland seinen reich gestickten Purpurmantel als Geschenk hinterliess, den er am Tage seiner Krönung getragen hatte. Er verordnete zugleich, dass man aus demselben eine Pluviale (cappa) für den Altarsgebrauch herstellen, und dass man ebenfalls dorthin seinen goldenen Schleier senden sollte, auf welchem kunstreich gestickt war die Belagerung Troja's, damit er in der Kirche ausgehängt werden möchte am Tage seines Hinscheidens.[3]) — Aeltern angelsächsichnormännischen Dichtungen zufolge scheinen die Thaten der Helden vor Troja oft beliebte Sujets zur Darstellung gestickter Scenerieen an kostbaren königlichen Kleidern gewesen zu sein. Aehnlich den historischen Kunststickereien auf dem eben angegebenen „Velum“ sah man auch auf den Segeln eines Schiffes figurale gestickte Scenen, die uns ein provenzalischer Troubadour des Mittelalters beschreibt. Derselbe singt nämlich:

„Li single furent de soie à or batus,
Portrais i est et Castor et Polus,
Lor suer Elaine et rois Menelaus;
De Troie i est li cembiaus et li hus,
Comment Ector fu mors et confondus,
Et Achilles et li rois Patroclus
Et Antenor et li ber Troilus,
Comment de Troie fu li murs abatus,
La cité arse et Ylions fondus . . .
Et li chevals ens saciés par les murs,

---

1) Anglia sacra, tom. I. pag. 607. Cfr. Acta S. Etheldred. apud Bolland. Acta Sanctor. Junii. tom. IV. pag. 529. col. II.

2) Hist. El. lib. II. cap. XLI. ap. Gale, tom. III. pag. 514.

3) „Offero etiam secretario dicti monasterii . . . . chlamydem coccineam, qua indutus eram in coronatione mea, ad capam sive casulam faciendam, et . . . velum meum aureum, quo insuitur excidium Trojae, in anniversario . . . in parietibus suspendendum.“ Charta Witlaf. Mercior. regis pro monast. Croyland. in Ingulphi Hist.

U li Grieu erent, ki bouterent les fus
En la cité, dont il erent confus."[1])

Demjenigen, der noch weiter in Erfahrung bringen möchte, welcher technischen und ästhetischen Vollendung die Stickereien edeler englischer Frauen und Jungfrauen sogar vor dem X. Jahrhundert sich rühmen konnten, der vergleiche das Nähere hierüber in dem öfters angeführten trefflichen Werke des Francisque-Michel, dem wir als schätzbaren Strebensgenossen vielfach gefolgt sind. Nach dem rühmlichen Vorgange englischer Königinnen, Fürstinnen und adeliger Frauen und Jungfrauen, die zum Dienste der Kirche die kunstreichsten Nadelarbeiten bereits im frühesten Mittelalter anzufertigen pflegten, lohnte es sich auch der Mühe, nachzuforschen, ob dem anregenden Beispiele der englischen Kunststickerinnen auch nicht edele Frauen des übrigen christlichen Abendlandes in Anfertigung künstlicher Nadelarbeiten zur Hebung der würdevollen Feier der h. Geheimnisse gefolgt sind? Sehen wir uns deswegen im Lande der nach Gallien ausgewanderten Franken um, so tritt uns zur Zeit Hugo Capet's seine Frau, die Königin Adelheide, als kunstgeübte Stickerin entgegen. Diese Fürstin schenkte nämlich der berühmten Kirche des heil. Martin von Tours ein prachtvoll gesticktes Messgewand, auf welchem sie kunstvoll auf der Rückseite durch Nadelwirkereien dargestellt hatte in Goldfäden: Gott den Vater, umgeben von Seraphinen, vor ihm beugten sich Cherubinen. Auf der vordern Seite hatte die Kunstfertigkeit der königlichen Stickerin zur Anschauung gebracht: die zweite Person in der Gottheit, in Gestalt des Lammes, umgeben auf den vier Seiten von den vier lebendigen Wesen, den Symbolen der Evangelisten.[2]) Adelheid verehrte auch der Abtei-Kirche St. Denis eine kostbare Casel, die von bewunderungswürdiger Arbeit gewesen sein soll. Auch schenkte dieselbe fromme Königin, die Mutter des Königs Robert, der sich nicht weniger freigebig gegen die Kirche bewies, ein anderes Altars-Ornament derselben Abtei-Kirche, wo nach mittelalterlicher Anschauungsweise nach dem Spruche des Psalmes: „omnis spiritus laudet Dominum" durch Nadelwirkereien kunstvoll der „orbis pictus terrarum"[3]) bildlich veranschaulicht worden war. Desgleichen

---

[1]) Roman d'Anséis de Carthage, Ms. de la Bibl. nat. Nr. 7191. fol. 11 recto. col. 2. v. 6.

[2]) Helgaldi Floriac. mon. Vita Roberti regis, cap. XIV. (Rec. des hist. des Gaules etc, tom X. pag. 104. D.)

[3]) Solche kostbare Festtags-Ornate, worin der Erdkreis figürlich in Gold eingestickt war, finden sich um diese Zeit häufiger vor. So ist auch der heute

besass diese reich ausgestattete Kirche der Söhne des heil. Benedictus schon bereits früher ein reich gesticktes liturgisches Gewand, ein Geschenk Kaiser Karl's des Kahlen, das daselbst unter dem Namen „orbis terrarum“ bekannt und berühmt war.[1]) Auch von der Kaiserin Judith, der Mutter Karl's des Kahlen, unterlassen ältere Schriftsteller nicht, anzumerken, dass sie in allen Künsten des Stickens („opere polymitario“) wohl erfahren gewesen sei. Desgleichen wissen wir, dass die Töchter Karl's des Grossen in allen weiblichen Handarbeiten sehr geschickt gewesen sind. Zu diesen Arbeiten ist auch gewiss die edele Kunst des Stickens zu rechnen, die namentlich um diese Zeit an den Höfen der Grossen von zarter Frauenhand im Dienste des Altars besonders gepflegt wurde.[2])

So singt auch ein Reimchronist des XIII. Jahrhunderts von der Kunstgeschicklichkeit der Töchter des grossen Karl's:

„Ses filles fist bien doctriner
Et aprendre keudre et filer
Et à ouvrer soie en taulieles
Ausi les laides com les bieles

Pourçou que ne fusent aiseuses
Ne desdegnans ne orgilleusses.“ [3])

Gehen wir noch weiter zurück, so finden wir schon im VII. Jahrhundert die heil. Eustadiola, den gelehrten Angaben der Bollandisten zufolge,[4]) im Kloster zu Bourges mit ihren Religiosen in voller Thätigkeit, die priesterlichen Gewänder und die Behänge der Altäre mit kunstreichen Nadelarbeiten kostbar auszustatten. Auch werden von derselben heil. Abtissin bereits grössere gestickte Teppiche (tapetia, cortina) zur Ausschmückung der Wände angefertigt. Dieselben Biographen führen weiter an, dass im VIII. Jahrhundert zu Valencina, einem belgischen Kloster, zwei

---

noch erhaltene Kaisermantel Heinrich's II., des Heiligen, († 1024), im Schatze zu Bamberg von dem wir später ausführlicher handeln werden, auf's sinnreichste in Gold gestickt mit dem „orbis pictus terrarum“, ein seltsames Gemisch von christlichen und moslim'schen Symbolen.

1) Helgaldi Floriac. mon. Vita Roberti regis cap. XIV. (Rec. des hist. des Gaules etc. tom. X. pag. 104. D.)

2) Eginhard, der Biograph des grossen Kaisers, beschränkt sich darauf, anzugeben: Filias vero canificio assuescere, coloque ac fuso, ne per otium torperent, operam impendere atque ad omnem honestatem erudiri iussit. Vita Caroli imp. Cap. XIX.

3) Chronique rimée de Phil. Mouskés publ. p. le bar. de Reiffenberg. tom I. pag. 118. v. 2850.

4) De S. Eustadiola etc., Nr. 5. (Acta Sanct. Junii. tom. II. pag. 133. col. 2. E.)

Schwestern, nach einander Vorsteherinnen der gedachten Abtei, in dem Rufe standen, eine grosse Geschicklichkeit in Anfertigung kunstreicher Handarbeiten zu besitzen. Ein Anonymus des IX. Jahrhunderts [1]) weiss noch Vieles zu erzählen von reich gestickten kleinern Vorhängen (palliola), die das gedachte heil. Geschwisterpaar eigenhändig mit einem solchen Reichthume von Perlen, Edelsteinen und Goldstickereien zu Ehren Gottes und Seiner Heiligen ausgestattet hatte, dass diese Meisterwerke, die noch im Kloster aufbewahrt wurden, nicht nur hinsichtlich ihrer Composition, sondern auch rücksichtlich der vielgestaltigen Abwechselung in den Farben sich vorzüglich auszeichneten. Nicht weniger war auch in der vorliegenden Epoche in Deutschland die Kunst des freien Handstickens sowohl in den Klöstern als auch an den Höfen bei Fürstentöchtern bereits allgemeiner zur Geltung gekommen. Schon früh zeichnete sich das Kloster St. Gallen aus durch seine kunstvollen und kostbaren Webereien und Stickereien, [2]) die daselbst in Menge für religiöse Zwecke angefertigt wurden. So liess der heil. Wiborad, der in St. Gallen im IX. Jahrhundert lebte, es sich nicht nehmen, liturgische Bücher, die am Altare gebraucht wurden, in kostbar gewirkte Einbände, mit Gold und Edelsteinen geschmückt, einzufassen. [3]) Diese berühmte Abtei besass auch, angefertigt von der kunsterfahrenen Hand der Richlin, Schwester des Abtes Hartmot, ein gewebtes und gesticktes Hungertuch, das zur Fastenzeit (deswegen auch sein Name) über dem Lettner zur Verhüllung des Chores ausgebreitet wurde. [4]) Desgleichen war auch Hartwiga, Tochter des Herzogs Heinrieh von Schwaben, sehr darauf bedacht, die Sacristei der eben erwähnten Abtei mit reichgestickten Messgewändern und andern von eigener Hand gestickten Ornaten fürstlich auszustatten. Zu den ausgezeichnetsten unter diesen Kunstarbeiten zählte unter Anderm eine Albe, auf welcher die edele Stickerin in Goldfäden dargestellt hatte „die Hochzeiten der Philologie“, d. h. eine allegorische Darstellung der freien Künste, wie sie uns Marcianus Capella beschrieben hat. Auch eine Dalmatik und Tunicelle für den Diakon und Subdiakon, fast ganz

---

1) Vita S. S. Harlindis et Reinulae abbat. Eikens etc. cap. V. (Acta Sanctor. ord. S. Bened. saec. III. pars. 1. pag. 656, 658.)

2) Monumenta Germ. histor. ed. G. H. Pertz. tom. II. pag. 12.

3) Vita S. Wiborad. (Acta Sanct ord. S. Bened. pag. 46. Nr. 5.)

4) „ . . . Hartmodus velum optimum quod adhuc hodie in Quadragesima ante crucem ex choro appenditur, per manus sororis suae, nomine Richlin contextum, donavit.“ Ratperti liber de Origine . . . Monast. Sti. Galli. cap. X. apud Goldast. Alaman. Rer. Script. pars I. pag. 31. lin. 20.

in Gold gestickt, hatte die besagte Fürstin angefertigt; jedoch nahm dieselbe die beiden letztgenannten Stickereien wieder zurück, als man sich weigerte, ihr ein Antiphonarium zuzustellen, um welches sie einen der Aebte angegangen hatte.[1]) Sogar scheint im heidnischen Norden Deutschlands die Stickerei in Uebung und Pflege gewesen zu sein; denn es wird erzählt, dass Hengist und Horsa bei ihrer Landung in England ein Banner vor sich hertragen liessen, auf welchem ein weisses Pferd gestickt war.[2]) Desgleichen besassen die Dänen zur Zeit Alfred's eine ausgezeichnete Fahne, Reafan genannt, auf welcher man einen mit grossem Kunstfleisse gestickten Raben sah, die der Geschicklichkeit der drei Töchter des Dänen Lodbrog[3]) ihre Entstehung zu verdanken hatte. Nicht weniger war das Banner Harold's II. berühmt, auf welchem man die Figur eines kämpfenden Helden gestickt erblickte.[4]) So wird auch erzählt, um ein Letztes von kostbar gestickten Stoffen gegen das X. Jahrhundert anzuführen, dass der Däne Kanut über dem Grabe Eduard des Bekenners ein kostbares Tuch (poêle) ausbreiten liess, in welchem kunstreich gestickt waren goldene Aepfel, mit Perlen eingefasst.

Es wird nun am Schlusse dieser historischen Mittheilungen die Frage zur Beantwortung sich ergeben: in welcher Art und Weise und in welcher Technik pflegte man das karolingische Zeitalter hindurch Stickereien für kirchliche Zwecke anzufertigen, und wo haben sich nachweislich heute im Occidente solche Stickereien noch erhalten, die über den Charakter dieses, der Alterthumswissenschaft ziemlich unbekannten Kunstzweiges, Licht verbreiten könnten? Hinsichtlich des letzten Punktes müssen wir es offen gestehen, dass sich heute, in soweit sie auf längern Reisen uns zur Kenntniss gekommen sind, äusserst wenige Kunstwerke dieser Art anführen liessen, deren karolingisches Alter sich, auf sachliche oder documentarische Beweise gestützt, in Sicherheit stellen liesse.

Bei den wenigen Resten, die sich in der bekannten reich gefüllten Zitter zu Halberstadt, dessen Hochstift von Karl dem Grossen gegründet wurde, bei unserm längern Aufenthalte daselbst vorfanden,[5]) hatten wir unsere Hoffnung darauf gesetzt,

---

[1]) Ekk. IV. cas. S. Galli etc. C., apud Goldast. tom. I. pars I. pag. 82.
[2]) Bed. Ven. Histor. eccl. gen. Anglor. lib. III. cap. 11.
[3]) Assert. de Aelfredi Rebus gestis ap. Guiliel. Camden. Angl. Norman. pag. 10. lin. 25.
[4]) Will. Malmesb., De Gest. Reg. Angl. lib. III. ap. Savile. pag. 101. lin. 9.
[5]) Vgl. die I. Lief. unseres Werkes Seite 55 u. 63.

in Palermo und Syracus noch Reste der frühmaurischen Fabrikation und Stickkunst auf Siciliens Boden aus der gedachten Epoche ausfindig zu machen. Jedoch alle unsere Nachsuchungen führten nur zur Auffindung reicher maurischer Stickereien aus der Glanzperiode der Hohenstauffen. Die letzte Hoffnung, den Typus der Stickkunst aus den Zeiten des griechischen Exarchates vor dem X. Jahrhundert kennen zu lernen, hatten wir gesetzt auf einen Besuch in der altehrwürdigen Abtei Monte Casino, der Stiftung des heil. Benedict. Obgleich der päpstliche Biograph Anastasius an vielen Stellen von den Prachtstickereien spricht, die mehrere Päpste und byzantinische Kaiser der genannten Stiftung des heil. Benedict zuerkannt hatten, so fanden wir ungeachtet der entgegenkommenden Freundlichkeit und unterstützenden Beihülfe von Seiten des gelehrten Benedictiners Dom Abbate Tosti nicht die geringste Spur von Stickereien, die uns über die technische Beschaffenheit der Stickereien vor dem X. Jahrhundert einigen Aufschluss hätte geben können. Unsere eigene Sammlung mittelalterlicher Webereien und Stickereien, die heute, dem Katalog zufolge, bereits über 1400 Ueberbleibsel zählt, möchte wohl mehrere Stickereien aufzuweisen haben, denen man einem gewissen unzuverlässigen Stylgefühle zufolge eine Entstehungszeit in spätkarolingischer Kunstepoche vindiciren könnte. Dahin gehört namentlich eine sehr merkwürdige Stickerei, wie wir sie an einem obscuren Orte in dem alten berühmten Sitze für derartige Stikkereien, in Palermo, käuflich zu erwerben das Glück hatten. Es ist das nämlich ein Theil einer „parura", oder aber wie sie etwa als „aurifrisia, periclisis" einer Tunicelle, Dalmatik zum auszeichnenden Schmucke gereichte; vielleicht diente sie auch früher als kunstreiches Ornament, um den untern Saum einer Albe einzufassen. Die beifolgende Zeichnung auf Tafel II., die ziemlich getreu im Geiste der alten Originalstickerei wiedergegeben ist, zeigt uns den Heiland als Weltenrichter sitzend auf dem Throne Seiner Herrlichkeit, umgeben von den symbolischen geflügelten Darstellungen der Evangelisten, der „facies hominis" [1] und der „facies vituli". Zur Rechten dieser „majestas Domini" erblickt man in aufrechter Stellung die drei Apostel, die durch zur Seite befindliche Inschriften kenntlich gemacht sind, nämlich Philippus, Simon, Petrus. Diese Apostelbilder befinden sich unter einer dreifachen Arkadenstellung, deren Bogen auf blattförmig gebil-

---

[1]) Die andere Hälfte fehlt ganz, und ist von der Stickerei nur erhalten, was die Zeichnung angibt.

deten Capitälen ruhen, die vollkommen analog gehalten sind mit der Bildung der dazu gehörigen Sockel. Zwischen diesen Bogen auf den einzelnen Säulchen erheben sich kleine thurmartige Aufbauten, die fast in Weise der Minarets nach oben sich verjüngen. Sämmtliche figurale Darstellungen so wie auch das architektonische Beiwerk war ehemals in Goldfäden gestickt, deren Oberhäutchen jetzt durch Friction verschwunden sind, so dass ein dichter gelbseidener Faden als Unterlage dieses zarten Goldlamen heute überall zum Vorschein tritt. Nur die Incarnationstheile sind in gelblichweisser Seide ausgeführt; die Figuren selbst sind in ziemlich roher Weise auf einem zarten ungemusterten Purpurstoff gestickt, der sich seines dunkelvioletten Farbetons wegen als „kaiserlicher Purpur“ kenntlich macht. Als Unterlage für seine Stickerei hat der mittelalterliche „phrygio“ einen dichten Leinenstoff gewählt, damit die eingestickten schweren Goldfäden eine geeignete Hinterlage fänden. Was nun die Technik der Stickerei betrifft, so kann angegeben werden, dass das Ganze im Plattstich ausgeführt ist und sich als einen ziemlich regelmässigen horizontal laufenden Flammenstich zu erkennen gibt. Dürfte man es wagen, die Anfertigung dieser Stickerei einem bestimmten Jahrhundert, einem bestimmten Lande zuzueignen? Da uns in grösserer Zahl, wie oben angeführt, bestimmte Anhaltspunkte fehlen, wodurch sich die Stickerei vor und nach der karolingischen Kunstepoche charakterisiren liesse, so wollen wir uns einer bestimmten Angabe hinsichtlich der Feststellung der Chronologie vorläufig enthalten und in Kürze die Beweisgründe beizubringen suchen, die der oben ausgesprochenen Ansicht, das vorliegende Kunstwerk sei nämlich vor dem X. Jahrhundert entstanden, das Wort zu reden scheinen. Wie ein Blick auf die beifolgende Beilage zu erkennen gibt, leidet sowohl die Composition als auch die Technik der Ausführung an einer auffallenden Unvollkommenheit des Styles, wie er mehr der frühromanischen Epoche vor dem X. Jahrhundert, als nach dem X. Jahrhundert eigenthümlich ist. Auch die schwerfällige unentwickelte Architektur mit ihren breiten Rundbogen und ihrer Armuth an Details scheint die eben ausgesprochene Ansicht bewahrheiten zu wollen. Die Technik selbst ist ziemlich unbeholfen und sind die Conturen der Figuren als gerade Linien parallel nebeneinander fortlaufend dadurch erzielt, dass der Plattstich hier regelmässig absetzt. Auch hat der ganze Habitus des uns vorliegenden Originales hinsichtlich seiner Composition und Ausführung merkwürdige Analogien mit der kunstreich gestickten heute noch erhaltenen „casula“, die bei den

frühern Krönungen der ungarischen Könige als Krönungsmantel in Gebrauch war. Eine in Gold gestickte Inschrift besagt deutlich, dass dieses merkwürdige Gewand als Geschenk von der Hand der Königin Gisela, der Gemahlin Stephan's des Heiligen, † 1037, herrühre. Dieselbe auffallende Aehnlichkeit hinsichtlich der Composition und Technik der in Rede stehenden Stickerei bietet sich auch dar mit dem prachtvoll gestickten „paludamentum imperiale“ Kaiser Heinrich's II., des Heiligen, das sich heute noch im Domschatze zu Bamberg vorfindet.[1]) Nicht weniger Schwierigkeiten entstehen bei Beantwortung der Frage, ob die auf Tafel II. dargestellte Stickerei der Kunst des Occidents oder des Orients zuzuschreiben sei. Die ascetische streng hierarchische Haltung der Figuren, die auch nicht das geringste Streben nach Individualisirung verräth, desgleichen das architektonische Beiwerk scheint dafür Zeugniss ablegen zu wollen, dass der Geschicklichkeit der Byzantiner dieses Kunstwerk zugeschrieben werden könne. Jedoch wäre es auffallend, dass griechische Sticker bei den Namen der Apostel sich lateinischer, und nicht, wie das überall vorkommt, griechischer Charaktere bedient haben sollten. Ein Ornament, das wir häufig auf ältern maurischen Webereien und Stickereien gefunden haben, nämlich das Vorkommen von kleinern Kreuzen in Verbindung mit dem häufig wiederkehrenden Halbmonde, die auffallend zahlreich auch an der vorliegenden Stickerei zurückkehren, scheint dafür sprechen zu wollen, dass das in Rede stehende Kunstwerk der bekannten Kunstgeschicklichkeit der maurischen Sticker in Sicilien seinen Ursprung zu verdanken habe, die es liebten, in ihren gestickten Ornamenten zuweilen Christliches und Mohamedanisches zu vermischen. In dem vorhergehenden ersten Theile haben wir nachgewiesen, dass die Normannen bei ihrer Ankunft auf Sicilien bereits einen Anfang der Seidenweberei, namentlich in Palermo im hôtel de tiraz vorfanden.[2]) Die Weberei aber in kostbaren Seidenstoffen ist mit der Stickerei zu enge verwandt, als dass der Flor des einen Kunstzweiges bestehen könnte, ohne auch das Auf-

---

[1]) Es wurde uns von Allerhöchster Stelle die Erlaubniss zuvorkommend ertheilt, behufs einer Publication in einem grössern Werke die genaue Durchpause dieser beiden obengenannten, für den geschichtlichen Entwickelungsgang der Stickerei äusserst merkwürdigen königlichen Prachtgewänder auf dem Originale selbst vornehmen lassen zu können; der enge Raum im vorliegenden Werke gestattet uns nur, eine kurze Beschreibung dieser beiden, Epoche machenden Krönungsmäntel nebst farbiger Darstellung eines kleinen Theiles der figuralen Goldstickereien auf Seite III u. IV folgen zu lassen.

[2]) Vgl. I. Lief. 1. Bd. Seite 37.

kommen und die Entwickelung des andern verwandten mit sich herbeizuführen. Die Beschreibung der „pallia saracenica, auro intexta" bei ältern Schriftstellern lässt mit Grund vermuthen, dass diese aus dem IX. und X. Jahrhundert herrührenden kostbaren Stoffe (étoffes orientales, étoffes d'outre-mer) noch lange vor der Herrschaft des Robert Guiscard von den für den grossen Welthandel thätigen Saracenen Siciliens oder des südlichen Spaniens angefertigt seien. Diese unsere Hypothese, die auch einer entgegengesetzten Ansicht das Feld frei lässt, erhält dadurch einen grössern Nachdruck, dass auch der prachtvolle Kaisermantel Heinrich's II. († 1024) zu Bamberg offenbar den Mauren im südlichen Italien, einer Inschrift zufolge, seine Entstehung zu verdanken hat, auf welchem ebenfalls, wie auf der vorliegenden Stickerei, christliche und saracenische Symbole und Darstellungen abwechseln, und auf welchem auch lateinische Charaktere und Sprüche vielfach gestickt sind.

Dass die Stickerei schon vor dem Auftreten der Normannen in Sicilien sich einer gewissen Blüthe, namentlich in der Hauptstadt Palermo zu erfreuen gehabt habe, geht schon daraus hervor, dass der kufischen Inschrift zufolge bereits im Jahre 1133 jener kostbare Krönungsmantel der deutschen Kaiser, ein vollendetes Meisterwerk der höhern Stickkunst, zu Palermo angefertigt wurde, der heute noch im Kaiserschatze zu Wien mit den andern in Sicilien um diese Zeit gestickten Reichskleinodien aufbewahrt wird.[1])

Wenn nun, wie wir oben angedeutet haben, Sicilien und das südliche maurische Spanien mit dem übrigen Oriente und namentlich mit Byzanz hinsichtlich der kunstgeschickten Anfertigung kostbarer Stickereien für den grossen Welthandel schon vor dem X. Jahrhundert in Concurrenz stand, so wäre noch in Kürze nachzuweisen, wo dann vorzugsweise im christlichen Abendlande die Hauptstapelplätze und Niederlagen für kunst-

---

[1]) Da uns, Dank der grossmüthigen kaiserlichen Bewilligung, in Wien die Gnade zu Theil wurde, die sämmtlichen daselbst aufbewahrten Kleinodien der deutschen Kaiser stylgetreu abzeichnen lassen zu dürfen, so sind wir in der Lage, in einer nachfolgenden Lieferung dieses Werkes, wie das das Inhaltsverzeichniss angibt, einen Theil der Kaiser-Pontificalien mit Beigabe einzelner chromolithographischer Illustrationen veröffentlichen zu können. Eine Prachtausgabe: „Die Geschichte der Kleinodien des h. deutschen römischen Reiches" werden wir auf allergnädigsten Befehl Sr. K. K. Apostolischen Majestät des Kaisers Franz Joseph von Oesterreich in der K. K. Staatsdruckerei zu Wien in Lieferungen herausgeben; der I. Band erscheint nächste Ostern.

reiche Stickereien, wie sie für den Altargebrauch nöthig waren, in der angegebenen frühen Kunstepoche zu suchen seien.

In der grossen Wüste, die durch das feindliche Anprallen verschiedenartiger in Strömung begriffener Völkerschaften in jenen aufgeregten Zeiten entstanden war, und die für das höhere geistige Culturleben der jugendlich auflebenden Völker im Abendlande noch lange nach dem Sturze des römischen Reiches bis zu den Zeiten der Karolinger lähmend wirkte, bildeten die durch den heil. Benedict zahlreich gegründeten Klöster diesseit und jenseit der Berge friedliche und grünende Oasen, wo alles Können und Wissen Erhaltung, Pflege und Entwickelung erhielt. Gleichwie in diesen geräuschlosen Klostermauern die Literatur, Musik, Sculptur, Malerei und Goldschmiedekunst von schlichten Mönchen im Dienste der Kirche fortdauernd geübt wurde und ihre höhere Weihe empfing, so hatten auch, namentlich in der Zurückgezogenheit der weiblichen Klöster die Gesetze und Regeln der höhern Stickkunst, wie sie sich vom alten Rom und Byzanz traditionell vererbt hatten, ein erwünschtes friedliches Asyl gefunden. So kann man nachweisen, dass grössere bischöfliche Kirchen um diese Zeit oft ihren Bedarf an reichern kirchlichen Stickereien für Ausstattung von Mitren, Stolen, Chirotheken und Sandalen in naheliegenden Klöstern anfertigen liessen. Ja, in vielen Klöstern scheint sogar um das VI. Jahrhundert die Stickerei eine solche Ausdehnung gewonnen zu haben, dass man sich nicht allein darauf beschränkte, den Reichthum in Stickereien der kirchlichen Gewänder zu heben, sondern man ging sogar dazu über, Profangewänder in Klöstern zu sticken. Deswegen finden wir auch in der Klosterregel des heil. Caesarius für Jungfrauen, um dem ebengedachten Missbrauche vorzubeugen, folgende heilsame Vorschrift: „Plumaria et acupictura et omnie polymitum vel stragula sive ornaturae nunquam in monasterio fiant. Ipsa etiam ornamenta in oratoriis simplicia esse debent; nunquam plumata, holoserica, numquam bombycina. . . . Acupictura nunquam nisi in mappulis aut facitergiis in quibus abbatissa jusserit, fiat . . .“ [1]) Auch Donatus (der auch zu Ende des VI. Jahrhunderts lebte) hat diese Vorschrift des heil. Caesarius, Bischofs von Arles, in seinen ähnlichen Klosterregeln mit aufgenommen. Dass im VII. Jahrhundert die Stickkunst, und zwar nicht nur für Ausstattung der kirchlichen Gewänder, sondern auch der profanen Gewänder bereits grössere Ausdehnung namentlich in England gewonnen hatte,

---

[1]) Regula monasterii Caesariae virg. §. 8. Nr. 45.

lässt sich daraus ermessen, dass ein zu Cloveshoe abgehaltenes Concil im VII. Jahrhundert ausdrücklich die Anfertigung und Verzierung von Profangewändern durch Stickereien untersagte.[1]) Auch in Deutschland hat die Kleiderpracht und die Anwendung reicher Stickereien zur Zeit des heil. Bonifacius eine ziemliche Höhe erreicht, und kann man das schon daraus entnehmen, dass der heil. Bonifacius in einem Briefe an den heil. Cuthbert, Erzbischof von Canterbury, geschrieben im Jahre 745, losdonnert gegen die überreiche Ausstattung und Verzierung der Profangewänder seiner Zeit. Vierzig Jahre später verbietet ein anderes englisches Concil den Canonikern Kleider zu tragen aus vielfarbigen indischen Seidenstoffen oder aus Stoffen mit kostbaren Stickereien.[2]) Die meisten Bischöfe jener Zeit waren indess nicht so streng hinsichtlich der Ausstattung kirchlicher Ornate, wie der heil. Caesarius in oben erwähnter Stelle. Und so finden wir in vielen Diöcesen weibliche Orden, die mit ihren Mauern eine vollständige Manufactur für Kirchen-Ornamente und Paramente umschlossen; aber auch hinsichtlich der Klöster für Männer, die nach der Regel des heil. Benedict lebten, findet man bei ältern Schriftstellern manche Angaben, dass nicht nur im Kloster selbst von Laienbrüdern (laïci), unter Leitung und nach Angabe eines kunstverständigen Mönches, Kirchen-Ornate und Stickereien häufig ausgeführt wurden, sondern dass auch bei grössern Benedictiner-Abteien Meierhöfe in unmittelbarer Nähe derselben bestanden, wo eine förmliche Kunstwerkstätte von Arbeitern eingerichtet war, die sich vorzugsweise mit Anfertigung von kirchlichen Webereien und Stikkereien beschäftigten. So erwähnt nämlich der Chronist von Farfa einer Meierei des Klosters vom heil. Benedict „in Silva plana", wo im grössern Maassstabe ein solches vom Kloster geleitetes Etablissement bestand.[3]) Desgleichen führt auch ein alter Geschichtschreiber der Kirche von Ely an, dass eine vornehme angelsächsische Frau sich dem Dienste der Kirche gewidmet und gelobt hatte, fortwährend zu Ely zu wohnen. Man hatte ihr dort eine Wohnung in der Nähe des Klosters angewiesen, wo sie in friedlicher Stille mit mehrern andern zarten Jungfrauen (cum puellulis) der Anfertigung von kunstvollen Sticke-

---

1) „Magisque legendis libris, vel canendis psalmis, quam texendis et plectendis vario colore inanis gloriae vestibus studeant operam dare." Concilium celebre Clevishoviae etc. A. D. 747. can. 20.

2) Conc. Calchat., ann. grat. 787. can. 7. „Ornamenta vestium . . . latissimis clavis et vermium imaginibus clavata."

3) Rer. Italic. Script. tom. II. pars II. col. 469. A.

reien und Webereien zu liturgischen Zwecken, worin sie sich besonders auszeichnete, oblag.[1]) Nicht nur in der berühmten Benedictiner-Abtei von St. Gallen, wie oben angedeutet wurde, sondern auch in den grössern Benedictiner-Abteien am Rheine und an der Donau war die Kunst des Stickens und des Webens für kirchliche Ornate schon um diese Zeit einheimisch. Um nur eine der vielen Angaben, die wir hierüber anführen könnten, hier beizubringen, sei bemerkt, dass in der altberühmten Abtei zu St. Emmeran in Regensburg um diese Zeit sogar Purpurstoffe angefertigt wurden, die mit dem Safte der Conchylie gefärbt waren, und dass hier Engilmar, ein Mönch dieses Klosters, mit Anfertigung von kunstreichen Webereien und Stikkereien in Gold, Silber und Scharlach zu liturgischen Ornaten mit besonderer Meisterschaft beschäftigt war.[2]) Fragen wir nach den Namen der hervorragendsten Sticker und Stickerinnen jener fernliegenden Kunstepoche, die uns eben zur Besprechung vorliegt, so begegnet uns auf dem Gebiete der Stickerei dasselbe, was wir bei Erforschung der Monumente der Architektur, der Sculptur, der mittelalterlichen Malerei und Goldschmiedekunst allenthalben antreffen. Im Mittelalter sprechen nur Thaten, keine Namen; dem bescheidenen alten Meister war es darum zu thun, Gott, Seine Heiligen und die Kirche durch seine frommen Kunstwerke zu verherrlichen; sein Name, seine Person war dabei vollständig Nebensache.[3]) Ausser den wenigen Namen, die wir im Vorhergehenden von vornehmen Stickerinnen angeführt haben, sind bis auf unsere Zeiten nur noch sehr wenige Namen besonders hervorragender Meisterinnen in den Künsten der freien Nadelarbeit auf uns gekommen. Wir nennen hier vornehmlich einige Künstlerinnen, die in der angeregten Periode ihrer Arbeiten wegen sich besonders auszeichneten. Die eine hiess Alwid, welche zu Ashley in der Grafschaft Buckingham eine Besitzung hatte. Dieser ausgezeichneten Stickerin übertrug der Graf Gottric für die Zeit, als er Graf war, zur Nutzniessung eine Strecke Landes auf einer Domaine des Königs Eduard des Bekenners, unter der

---

[1]) Hist. Eliens. lib. II. cap. XXX.

[2]) Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg von A. Niedermayer. Landshut 1857.

[3]) Mit Bezug auf das eben Gesagte sei hier in Kürze bemerkt, dass uns unlängst ein prachtvoll geschriebenes Miniaturwerk zu Gesicht gekommen ist, dessen Schlussseite folgende, von vielen Künstlern unserer Zeit wohl zu beherzigende Angabe enthielt: „Hic liber scriptus et finitus est ad laudem Dei omnipotentis per pauperem cruciferum (Kreuzbruder) cujus nomen scribatur in libro vitae.“

Bedingung, dass Alwide seiner Tochter Unterweisung gäbe in der Kunst, die Säume der Gewänder (orfrois) durch Stickereien kunstvoll auszuschmücken. [1]) Ein anderer Name einer berühmten Stickerin ihrer Zeit, Levide, findet sich verzeichnet in dem bekannten Domesday-Book Altenglands, worin angegeben wird, dass dieselbe angefertigt habe und noch anfertige die Stickereien des Königs und der Königin. [2]) Auch wird in dem Testamente der Königin Mathilde einer ausgezeichneten Stickerin gedacht, der Frau eines gewissen Aldered, die sich zu Winchester mit kunstreichen Nadelarbeiten beschäftigte. Auch von deutschen fürstlichen Stickerinnen sind in der Geschichte nur verhältnissmässig wenige Namen aufbewahrt. So wird berichtet, dass wahrscheinlich die Abtissin Mathilde von Quedlinburg für Otto III. einen reichgestickten Kaisermantel angefertigt habe, auf welchem in kunstvollen Nadelwirkereien Scenen aus der geheimen Offenbarung Johannes angebracht gewesen seien. [3]) Auch die fromme Kunigunde, die Gemahlin Heinrich's II., soll für den Letztgenannten ein kostbares Gewand angefertigt haben, das mit Gold, Perlen und Edelsteinen auf's reichste ausgestattet war. Dass die Königin Gisela, eine baierische Fürstentochter und Gemahlin des h. Stephan, selbstständig die höhere Stickkunst in grosser Vollkommenheit eigenhändig gepflegt habe, werden wir später sehen, wo die Beschreibung des ungarischen Krönungsmantels eingereiht werden wird. Im XII. Jahrhundert treffen wir abermals eine gräfliche Abtissin, Agnes mit Namen, an, die in Quedlinburg einen kostbaren Teppich stickte, worin sie eine Widmung anbrachte, die zu Deutsch so lauten würde:

Gottes erhab'ner Prophet! dies Prachtwerk widmet Dir Agnes.
Zierde des Priestergeschlechts! nimm Du in Gnaden es auf.

Ein altes Sterberegister im Kloster Thierhaupten hat noch bis auf unsere Tage den Namen einer edeln Klosterjungfrau gebracht, Gepa, die für den Dienst des Altars eine Menge kostbarer Stickereien in Gold und Seide ausgeführt habe. [4])

---

[1]) Domesday-Book etc. vol. I. MDCCLXXXIII in-fol. 149 recto, col. 2, in fine.

[2]) „Hec Leuide fecit et facit aurifrisium regis et regine." Domesday-Book. vol. I. fol. 74 recto, col. 2, in med.

[3]) Dr. E. Guhl, die Frauen in der Kunstgeschichte. Berlin 1858. Leider hat der Verfasser es unterlassen, für eine weitere Forschung anzugeben, woher er seine Angaben entnommen hat.

[4]) Idem Seite 42.

III. RELIGIŒSE STICKEREIEN SEIT DEN ZEITEN OTTO'S III. BIS ZUM INTERREGNUM.

(SPÆTROMANISCHE KUNSTPERIODE.)

In der vorhergehenden Epoche trat die Stickerei, sich kümmerlich nährend, was das Technische betrifft, von den noch spärlich erhaltenen Reminiscenzen der alten „phrygiones" des klassischen Zeitalters, manchmal bescheiden und schüchtern auf, zumal auch die Malerei, die Vorgängerin und sozusagen die Lehrerin der Stickkunst, noch nicht zu einer gewissen Selbstständigkeit und höhern Entwickelung es gebracht hatte. Auch war die Stickkunst in dem karolingischen Zeitalter, das sowohl diesseit als auch jenseit der Berge den von anhaltenden, verwüstenden Kriegen schon lange brach liegenden Garten der Kunst kaum wieder zu bebauen begonnen hatte, noch zu sehr hinsichtlich der Composition und Technik an vorliegende typisch-hierarchische Vorbilder gebunden, als dass an eine höhere Vollendung der Stickerei zu liturgischen Zwecken in der vorhergehenden Epoche hätte gedacht werden können.

Man könnte deswegen mit Recht den im Vorhergehenden bezeichneten Zeitabschnitt, von der Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion unter Constantin bis zu den Zeiten des dritten Otto's, die Kindheitsepoche der Kunst der freien Nadelarbeiten benennen, in welcher dieselbe, geführt am Gängelbande zweier altersschwachen Lehrmeister, sich hinsichtlich der Technik, wie vorher bemerkt, an die überlieferten altrömischen Regeln und rücksichtlich der Composition an byzantinische Vorbilder anlehnte.

Bereits mit dem Schlusse des XI. Jahrhunderts waren vielfach die frühern kunstlosen Nothbauten, meistens aus Holz, verschwunden, und von warmem Glaubenseifer beseelt, sah man diesseit der Berge grössere und kleinere Steinbauten zu Ehren des Höchsten entstehen, die hinsichtlich ihres Styles sich wohl an das in Italien aufgestellte Mustervorbild der römischen Basilika anschlossen. Doch aber machte sich in diesen Bildungen, besonders im Ornamente, ein gewisses Streben nach Selbstständigkeit und eine abweichende nationale Ausprägung der Formen geltend. Auch die Wand- und Miniaturmalerei und mit ihr die zu Ansehen und vielfacher Anwendung gekommene Stickkunst hatte sich noch nicht von den überlieferten Fesseln völlig los zu machen gewusst, sondern der neu erwachte jugendliche Formentrieb versuchte es Anfangs noch unbeholfen auf verschiedene Art, statt des verknöcherten überlieferten Formengesetzes von Byzanz neue lebensvollere Formen zuwege zu bringen. Zwar dauerte es noch immer

eine geraume Zeit, bis auch für figürliche scenerirte Darstellungen die typischen, von den Byzantinern ererbten Formen in der bildenden Kunst, und namentlich bei grössern figürlichen Stickereien vollständig das Bürgerrecht verloren und als antiquirt bei Seite geschoben wurden; bei ornamentalen, der vegetabilischen und animalischen Schöpfung entnommenen Darstellungen machen sich jedoch schon gegen Ende des XI. Jahrhunderts sowohl auf dem Gebiete der Initial- und Ornamental-Malerei als auch auf dem der decorativen Stickerei selbstständige nationale Einflüsse und Gestaltungen bemerkbar. Je mehr nun die Wand- und Flächen-Malerei im Dienste der Kirche sich zu entwickeln beginnt, desto mehr fühlt sich auch die Stickerei durch die Malerei bedingt, und von derselben abhängig, zu grössern scenerirten Leistungen zur Belebung weiter Flächen vorzüglich an liturgischen Gewändern, Vorhängen, Teppichen etc. aufgelegt. Als die älteste und zugleich grossartigste kirchliche Stickerei, die uns auf längern Forschungsreisen zu Gesicht gekommen ist, nennen wir in erster Reihe den altehrwürdigen Krönungsmantel der Könige von Ungarn, jene „casula", die die kunstsinnige Königin Gisela, Gemahlin Stephan's des Heiligen, mit eigenen Händen angefertigt hat. Dieses Prachtwerk kann als Beweis angeführt werden, dass, wie oben gesagt, schon mit dem XI. Jahrhundert die kirchliche Stickkunst sich grossartiger und selbstständiger im Occidente zu entfalten begann. Glücklicher Weise hat sich auf derselben, in orientalischem Gold gestickt, eine detaillirte Inschrift unverletzt erhalten, die uns vollständige Sicherheit hinsichtlich der Entstehungszeit dieser Perle frühromanischer Stickkunst darbietet.[1]) Einer Allerhöchsten grossmüthigen Erlaubniss Sr. K. K. Apostol. Majestät des Kaisers von Oesterreich ist es zuzuschreiben, dass es gnädigst gestattet wurde, eine besondere Eröffnung des ungarischen Kronschatzes auf dem kaiserlichen Schlosse zu Ofen behufs der archaeologischen Copirung der einzelnen Kroninsignien eigens zu veranstalten. Bei dieser Gelegenheit haben wir, unterstützt von geübten Zöglingen der höhern Gewerbschule zu Pesth, zum ersten Male eine genaue Durchpause der vielen figürlichen und ornamentalen Darstellungen auf dem altehrwürdigen Originale in natürlicher Grösse mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit vornehmen lassen. Der Director der k. k. Hof- und Staatsdruckerei,

---

[1]) Diese in frühromanischen Majuskeln gestickte Inschrift lautet: „Casula hec data et operata est Ecclesie Ste. Marie site in civitate Alba anno ab incarnatione Christi MXXXI, indictione XIV a Stephano rege et Gisla regina."

Hofrath von Auer, hatte die Gewogenheit, eine Verkleinerung dieser grossen Originalpause durch den Staatsphotograph veranstalten und auf den verkleinerten Maassstab reduciren zu lassen, wie es die beifolgende Zeichnung auf Taf. III. zeigt. [1])

Wir müssen es bedauern, dass Format und Umfang des vorliegenden Werkes es nicht gestatten, eine vollständige Copie des ungarischen Krönungsmantels in seiner vollen Ausdehnung zu geben, und verweisen diejenigen, die sich näher dafür interessiren, auf die grosse chromolithographirte Abbildung, die von demselben in unserm unter der Presse befindlichen grössern Werke: „Die Kleinodien des h. römischen Reiches deutscher Nation“ erfolgen soll.

Die Zeichnung auf Taf. III. veranschaulicht auf sehr beschränktem Raume bloss einen kleinen Theil der Kunststickerei von der Hand der frommen Gisela; jedoch bietet dieselbe den Vortheil, dass sie ziemlich genau die Technik der reichen Goldstickerei wiedergibt, so wie die Farbe des zarten seidenen Stoffes, auf welchem dieselhe ausgeführt ist. Es kann bei Feststellung von historischen Angaben, wie die Stickerei für Altargebrauch im Laufe der Jahrhunderte sich allmälig entwickelt hat, unmöglich unsere Absicht sein, hier eine umfassendere Beschreibung des heutigen ungarischen Krönungsmantels folgen zu lassen. [2]) Wir verweisen deswegen auf das interessante Schriftchen, welches der gelehrte Jesuit Erasmus Fröhlichs [3]) 1754 darüber veröffentlicht hat, und beschränken uns darauf, in Folgendem eine kurze Beschreibung, die mehr die artistische Seite des merkwürdigen Gewandes behandelt, folgen zu lassen. Wann und bei welcher Veranlassung die in Rede stehende Goldstickerei bei der Krönung der ungarischen Könige in Gebrauch gekommen ist, vermögen wir nicht anzugeben; das aber steht unbezweifelt fest, dass der ebengedachte Jesuit Fröhlichs in seinem schätzbaren Werkchen nicht

---

[1]) In jüngster Zeit sind bei Gelegenheit der Wiederauffindung der ungarischen Kleinodien (in einem Sumpfe bei Orsoy) mehrere unrichtige Abbildungen der „Casula Gislae Reg.“ in Druck erschienen; auch sogar die illustrirte Zeitung hat sich auf das ihr fremde archäologische Gebiet gewagt und eine jämmerliche charakterwidrige Skizze derselben geliefert.

[2]) Um nicht bereits Gesagtes nochmals zu wiederholen, weisen wir hier darauf hin, dass wir bei Gelegenheit der detaillirten Beschreibung der ungarischen Kron-Insignien in den monatlich erscheinenden „Mittheilungen der k. k. Commission zur Erhaltung der Baudenkmale, II. Jahrgang“, in dem Julihefte auch den ungarischen Krönungsmantel ausführlicher besprochen haben.

[3]) Casulae S. Stephani Reg. Hungar. vera imago et expositio per Erasm. Fröhlichs, S. J. Viennae 1754.

die vorliegende Casel und Stickerei von der Hand der ebengedachten Königin abgebildet hat, sondern dass er bei seiner Beschreibung und Abbildung vor Augen hatte den Prototyp des heutigen Krönungsmantels, der sich damals in der k. k. Schatzkammer zu Wien befand, nämlich: die auf dem feinsten Leinen-Byssus in zarten vegetabilischen Farben gemalte Mustervorlage, die wir als das Stickmodell bezeichnen möchten, nach welchem vollkommen analog die reiche Goldstickerei des sogenannten „pallium St. Stephani" von der Nadel der kunstgeübten Königin angefertigt worden ist. [1]) Bei Rehabilitirung der altehrwürdigen Benedictinerabtei Martinsberg (bei Raab) in Ungarn, einer bevorzugten Lieblingsstiftung des heil. Stephan, scheint dieses merkwürdige, in Farben gemalte Byssusgewand als eine Kunstreliquie von Wien aus an die wieder hergestellte Abtei, von seinem Stifter herrührend, geschenkt worden zu sein. Das hingegen in Gold kunstreich auf einem feinen Purpur-Cendal gestickte ungarische Krönungs-Pallium, hinsichtlich seiner vielen Figuren vollkommen identisch mit dem heute in Martinsberg aufbewahrten reichfarbig bemalten Byssusgewand, bietet in seiner Total-Ansicht vollständig die Form eines Halbkreises. Alle Ornamente und scenerirte Darstellungen desselben formiren sich, um ein mittleres Centrum herum, halbkreisförmig. Den äussern Rand und Saum des Krönungsmantels (periclysis, gyra) verzieren 12 gestickte Rundmedaillons, von arabeskenartigen gestickten Thier- und Laub-Ornamenten umgeben, die die Halbfiguren der Geschenkgeber des vorliegenden Gewandes des heil. Stephan und der Königin Gisela, so wie anderer gekrönter Heiligen zeigen. Diesen schmälern Rand umgibt eine breitere Umrandung, ebenfalls in Halbkreisform laufend, in welcher ersichtlich sind in einer originellen Goldstickerei die zwölf Apostel, sitzend auf Thronen nach dem Spruche: „judicantes tribus Israel". Ueber diesen Apostelfürsten erheben sich, von Säulchen getragen, baldachinartige architektonische Ausbauten, auf welchen die Stickkunst eine Menge streitender Gestalten in Anwendung gebracht hat, wodurch entweder die Verfolgungen und Drangsale veranschaulicht werden sollen, welche die Apostel oder die ersten Christen des Glaubens wegen erduldet haben, oder wodurch überhaupt die „ecclesia militans" versinn-

---

[1]) Vgl. Erasmus Fröhlichs' Casulae S. Stephani, pag. 55, wo es heisst: „Pallium S. Stephani figuris auro contextis fulgere perhibeant; (ut ait Bonfinius et Revaijus) quando in casula nostra nihil auri neque est, neque fuit usquam; etsi color flavus, isque olim nitidior, praebere auri speciem intuentibus poterat."

bildlicht werden soll. Um diesen zweiten breiten Rand ist herumgeführt eine dritte schmale „periclysis", die halbkreisförmig in frühromanischen Majuskeln die in der Anmerkung S. 157 bezeichnete sehr interessante Inschrift, in Gold gestickt, zeigt. Dieser schmale Rand mit der Inschrift umgibt ein inneres halbkreisförmiges Compartiment, im grössten Durchmesser von 30 Centimeter, in welchem, ebenfalls halbkreisförmig geordnet, die Kunstfertigkeit der königlichen Stickerin angebracht hat, in stehender Stellung, die grössern und kleinern Propheten, die durch beigestickte Namen, wie dies überhaupt bei allen Figuren des Gewandes der Fall ist, kenntlich gemacht sind. Diese Propheten des alten Bundes umgeben die grössere Darstellung des Heilandes, sitzend auf dem Throne seiner Herrlichkeit, wie er ein Drachen-Ungeheuer mit seinen Füssen zertritt. (Vgl. die getreue Copie in verkleinertem Maassstabe auf Taf. III.) Diese Darstellung des Heilandes als Sieger über Tod und Hölle, umgibt ein ovales Medaillon, worin in „phrygischer Arbeit" folgender leoninische Vers angebracht ist:

„Hostibus en Christus prostratis emicat altus."

Dieses grössere Medaillon, das Hauptbild des kunstreichen Gewandes, bildet die Mitte eines in schmalen gestickten Ornamentstreifen gabelförmig ansteigenden Kreuzes. In dem nach unten hin ausmündenden Stabe desselben erblickt man ein zweites, jedoch kleineres Medaillon, ebenfalls in ovaler Form, in Mitte der sitzenden Apostelfiguren, das in Gold gestickt abermals den Heiland in seiner Glorie zeigt, die im Mittelalter oft genannte „majestas Domini" mit erhobener segnender Rechte, in der Linken das Evangelienbuch haltend. In dem ovalen Rande lesen wir folgenden leoninischen Vers:

„Sessio regnantem notat et Christum dominantem."

Da, wo der nach oben hin ansteigende Stab des Gabelkreuzes das durch die beiden schräg sich erhebenden Kreuzesarme gebildete gleichseitige Dreieck in zwei congruente Dreiecke theilt, befinden sich in jedem derselben ein drittes und viertes kleineres Medaillon, ovalförmig, in welchen die Stickerin sitzende Heiligenfiguren angebracht hat, und die ebenfalls von leoninischen Versen umgeben sind.

Wir hätten in Vorliegendem in gedrängten Zügen die vielen figuralen Darstellungen skizzirt, die heute noch nach so vielen zerstörenden Katastrophen, wenn auch kaum noch ersichtlich, den ungarischen Krönungsmantel zieren; wir müssen jedoch hinzufügen, dass der vorerwähnte Krönungsmantel, als

er noch der Inschrift gemäss eine nach vorne hin geschlossene „casula“ bildete, ehemals einen reichern Cyclus von Heiligenfiguren erkennen liess, die jetzt nicht mehr vorfindlich, einer rücksichtslos modificirenden Scheere zum Opfer gefallen sind. Wann dieses entstellende Zurechtschneiden des altehrwürdigen Messgewandes vorgekommen ist, lässt sich nicht genau bestimmen, viel weniger noch lässt es sich ermitteln, wo dieser nicht unwichtige Bruchtheil des Gewandes geblieben ist. Dass aber der vordere Theil der Casel der Gewalt hat weichen müssen, bezeugen deutlich die zur Hälfte durchgeschnittenen Figuren und Ornamente, wie sie vorne an dem geradlinig herunter laufenden Rande in ihrer Verstümmelung ersichtlich sind. Auch der heute nur lose in groben Stichen an dem Krönungsmantel befestigte Kragen zeigt in seiner Form und Ornamentationsweise deutlich an, dass er ursprünglich gehört habe als „parura“, d. h. als kunstreicher ornamentaler Besatz eines Humerale's (amictus), wie es im Mittelalter an keinem reichen Messgewande fehlte. Für diejenigen, die dem stufenweisen Entwickelungsgange der mittelalterlichen Stickerei einige Aufmerksamkeit zuwenden, mag es von Interesse sein, hier zu vernehmen, wie der technische Theil an dem vorliegenden Prachtgewande behandelt und durchgeführt worden ist. Der Goldfaden nämlich, mit dem die vielen Figuren gestickt sind, ist äusserst zart und biegsam. Es scheint uns, dass ein halbgedrehter seidener Faden, in dunkeler Purpurfarbe, als Grundlage hierbei gedient hat, um welchen ein Goldlamen von dünner, aber solider Prägung gedreht worden ist. Damit nun die zarte Unterlage, ein feingewebter gemusterter Seidenstoff, durch das Durchziehen des Goldfadens nicht verletzt wurde oder riss, zumal unter diesem Seidenstoffe keine gröbere Unterlage von Leinen sich befand, wodurch der durchgezogene Goldfaden Halt gewonnen hätte, so zog man es vor, die Goldfäden beim Sticken auf dem Oberstoffe in einer Weise dicht neben einander zu legen, dass man durch kleinere Befestigungsstiche in zarter Seide stellenweise die neben einander gefügten Goldfäden auf der Unterlage zu befestigen suchte. Daher zeigen sich auch auf der Rückseite keine durchgezogenen Goldfäden. Diese Technik des Stickens in Gold ist eine sehr alte und im X. und XI. Jahrhundert sehr gebräuchliche Weise. Der eben angedeuteten sehr praktischen Stickerei, bei der man zugleich auch ökonomisch mit dem reichen Goldfaden umgehen konnte, ist es zuzuschreiben, dass bis auf den heutigen Tag der ungarische Krönungs-

mantel, welcher so manche harte Erlebnisse bereits durchmachte, sich in einer Weise erhalten hat, dass der darunter befindliche zarte Seidenstoff durch die reiche Goldstickerei nicht zerstört und durchschnitten worden ist. Was den erwähnten seidenen Grundstoff betrifft, worauf als Unterlage die Königin Gisela ihr dauerhaftes Kunstwerk ausgeführt hat, so führen wir nur in Kürze an, dass derselbe heute eine violette Farbe trägt, die hin und wieder in's dunkelgrüne spielt. Keinem Zweifel unterliegt es, dass dieser Seidenstoff aus Byzanz bezogen wurde, wie das auch die reihenweise geordneten Dessins in Form von kleinen vierfach zusammengesetzten Herzbildungen zu erkennen geben, die man nur mit grosser Mühe an wenigen Stellen noch undeutlich wahrnehmen kann.

Im Vorhergehenden haben wir an einer Stelle bemerkt, dass der in klassischer Zeit häufig vorkommende Ausdruck „toga" oder „tunica picta" zuweilen nicht eine gestickte tunica oder toga, sondern auch eine bemalte bezeichnen könne, und dass also der Ausdruck in seiner ursprünglichen Bedeutung zuweilen zu nehmen sei. Das oben angedeutete höchst merkwürdige zarte Byssusgewand in der heutigen Benedictiner-Abtei Martinsberg scheint uns den Beweis zu liefern, dass sich auch noch bis in's XI. Jahrhundert die Sitte erhalten hatte, feinere gazeartige Seiden- und Byssusgewebe zu bemalen oder mit beweglichen Holzblöcken in Dessins farbig zu drucken. Alle jene Dessins, dem alten und neuen Testament entlehnt, nebst den Inschriften, wie wir sie als in Gold gestickt auf dem ungarischen Krönungsmantel oben weiter bezeichnet haben, finden sich auf dem äusserst delicaten gelblichen Byssusstoff, einem Gewebe wie Seidengaze oder Crêpe de Chine, vollkommen identisch vor, und zwar von der geschickten Hand, wie es uns scheint, eines byzantinischen Hofmalers in durchdringenden leichten Farbenpigmenten so gemalt, dass nach der Kehrseite ebenfalls deutlich die Figurationen zum Vorschein treten. Wir betrachten dieses merkwürdige Byssusgewand, das trotz seines hohen Alters und seines feinen Gewebes sich noch ziemlich gut erhalten hat, Dank der rothen Taffetseide als Futterzeug und schützenden Unterlage, als ein wichtiges Monument[1]) zur Aufhellung des geschichtlichen

[1]) Die k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Monumente, die seit der kurzen Zeit ihres Bestehens, wie dies allgemein anerkannt wird, schon so Treffliches geleistet hat, würde der archäologischen Wissenschaft einen grossen Dienst erweisen, wenn sie veranlasste, dass die völlige Identität der bemalten Byssuscasel in Martinsberg mit dem ungarischen Krönungs-

Entwickelungsganges, den die Malerei und Stickerei im Dienste der Kirche bereits im XI. Jahrhundert genommen hat. Das Vorfinden desselben gibt uns nämlich Aufschluss über die Art und Weise, wie man an Höfen die Stickerei zu damaliger Zeit betrieb und welche andere Künste das Aufkommen und die Durchführung von geschichtlichen grössern Stickereien voraussetzte. Ausser der Kunst des Schönfärbens, des Webens und der künstlichen Präparation des Goldfadens setzte eine Stickerei, wie wir sie am ungarischen Krönungsmantel oben nachwiesen und wie sie uns auch bei den reich gestickten Kaisermänteln im Dome von Bamberg aus derselben Epoche entgegentritt, bereits eine höhere compositorische und technische Entwickelung auf dem Gebiete der Malerei voraus. Es lässt sich nicht annehmen, dass bei solchen grössern und reichern Stickereien von der Stickerin auch Erfindung und Entwurf der Zeichnung herrühre. Die Composition und Anordnung der figuralen Darstellungen auf dem ungarischen Krönungsmantel, noch mehr aber der künstlerische Entwurf zu den gestickten Darstellungen auf den Kaisermänteln zu Bamberg, zu deren Beschreibung wir jetzt übergehen werden, setzt nicht nur eine Fülle der Phantasie, eine Gewandtheit in den Formen, sondern auch in den meisten Fällen eine höhere theologisch-wissenschaftliche Bildung voraus, wie man sie von den Stickerinnen damaliger Zeit, und wenn sie auch die Begabung einer Hroswitha gehabt hätten, in ihrer Vereinigung nicht füglich erwarten darf. Wie auf dem Gebiete der figuralen Holzsculpturen spätere Bildschnitzer hinsichtlich der Composition sich oft den Kunstwerken hervorragender Maler ihrer Zeit ängstlich anschlossen, [1]) wie die Malerbuden Italiens bedeutend auf die Seidenweber ihrer Umgebung Einfluss nahmen und der Weberei lange Zeit hindurch als retournirende Dessins kleinere Scenerieen aus der religiösen und profanen Geschichte dictirten, [2]) wie ferner selbst der Metallgiesser, der Goldschmied in vielen Fällen an den Componisten und schaffenden

---

mantel kritisch strenge nachgewiesen werden würde. Da sich eine solche grosse Originalpause des ungarischen Krönungsmantels in unsern Händen bereits befindet, so erübrigte noch, dass durch Vorsorge der k. k. Central-Commission eine solche Pause auf dem Originale in Martinsberg von geübter Hand aufgenommen würde.

[1]) So haben nachweislich van Eik, Memling, Martin Schön, selbst der spätere Dürer vieles in Malerei geschaffen, was jüngere Bildschnitzer im harten Holze wiederzugeben wussten.

[2]) Vgl. I. Lieferung Seite 59—65.

Künstler hinsichtlich der leitenden Idee und der einzuhaltenden Form angewiesen war, [1]) so waren, unserer Ueberzeugung nach, die Stikkerinnen im Mittelalter in mehr als einer Beziehung von dem schaffenden Zeichner, dem Maler abhängig. Denn derselbe hatte bei umfangreichern scenerirten Stickereien in vielen Farben nicht nur eine grössere farbige Mustervorlage der ganzen Arbeit anzufertigen, sondern er musste auch zuweilen bei schwierigen Arbeiten mit fester Hand die Umrisse und Schattirungen selbst auf die Stickleinwand hinzeichnen, nach welcher mit grösserer Sicherheit die Stickerin ihre Kunstarbeiten sofort ausführte. Wir haben selbst sogar alte schadhaft gewordene Stickereien vorgefunden, auf deren Unterlage der leitende Componist nicht nur in scharfen Umrissen seine Figuren vorher gezeichnet, sondern wo er auch in leichten Farben jene Töne und Schattirungen hingemalt hatte, die durch die Hand der Stickerin in glänzender Seide sollten ersetzt werden.

Als zweites hervorragendes Meisterwerk, das sich aus dem Beginne des XI. Jahrhunderts bis auf unsere Zeiten gerettet hat, erscheinen jene prachtvollen Messgewänder, die heute noch dem „vestiarium" des Bamberger Domes als die einzigen Ueberreste seines kaiserlichen Gründers zur dauernden Zierde gereichen. Es sind dies nämlich jene drei prächtig in Gold gestickten figurenreichen Gewänder, die Kaiser Heinrich II., der Heilige, und seine Gemahlin, die fromme Kunigunde, ihrer Lieblingsstiftung Bamberg zum Geschenk verehrt haben. Bekanntlich war Gisela, die Gemahlin des Königs Stephan von Ungarn, von der, wie oben gezeigt wurde, der ungarische Königsmantel herrührt, eine Tochter Heinrich's des Streitsüchtigen, Herzogs von Baiern, und somit eine Schwester des Kaisers Heinrich des Heiligen. Die merkwürdigen Kaisergewänder im Dome zu Bamberg sind mithin ihrer Entstehungszeit nach als gleichzeitig mit dem oben beschriebenen Gewande der Königin Gisela anzusetzen. Zwei dieser Gewänder, die der heil. Kunigunde zugeschrieben werden und die man zu Messgewändern in Glockenform ohne Ausschnitt später eingerichtet hat, haben durch die Unbilden der Zeit so bedeutend gelitten, dass die eingestickten Dessins schwer noch wiederherzustellen sein dürften.

---

[1]) So fanden wir auf verschiedenen reich gearbeiteten kirchlichen Gefässen zuweilen den Künstler, der als Componist Idee und Form angegeben hatte, mit dem Ausdrucke „auctor" benannt, und der ausführende Meister, der der Idee in Metall Leben verschafft hatte, wurde als „factor" bezeichnet.

Ein drittes dieser Prachtgewänder, das in jüngster Zeit von geübter Meisterhand [1]) mit grösster Sachkenntniss und Sorgfalt copirt worden ist, wurde ursprünglich offenbar als reiches kaiserliches Oberkleid (pallium, palludamentum imperiale) in Form eines Mantels getragen. Als dieses kostbare Stück durch Schenkung zu den Schätzen des Bamberger Domes hinzugefügt wurde, hat man kirchlicher Seits ein weites faltenreiches Messgewand in der alten Form der „casula oder campanula" daraus gestaltet. Durch häufigen Gebrauch mochte im XV. Jahrhundert die zarte seidene Unterlage, ein dunkelvioletter byzantinischer Kaiserpurpur mit ganz kleinen Dessins, sehr schadhaft geworden sein, so dass man es leider unternahm, sämmtliche Goldstickereien auszuschneiden und auf einen schweren dunkelblauen Damast mit gothischen Mustern wieder neu aufzuheften. Bei dieser unglücklichen Uebertragung der alten Goldstickereien auf die neue Unterlage ist der Primitivität des Gewandes ein grosser Eintrag geschehen und sind viele Stickereien dadurch unkenntlich gemacht worden. Die Stickerei bildet, sich über den ganzen Mantel gleichmässig verbreitend, ein zusammenhängendes netzförmiges Ganze, von vierundvierzig grössern Kreisen, die wieder durch kleinere kreisförmige Verschlingungen gegenseitig in Verbindung stehen. [2]) Die vielen Zwischenräume (vgl. Taf. IV.), die durch die Verbindung mehrerer solcher Kreise entstehen, sind durch zierliche ornamentale Goldstickereien, Pflanzen-Kreuze bildend, ausgefüllt. Die Kreise selbst zeigen, jeder für sich, je eine in Gold gestickte Scene, die der h. Schrift entlehnt ist. Um diese Darstellung herum zieht sich in Kreisform ein kurzer Text, aus der h.

---

[1]) Der General-Director der königl. Museen zu Berlin, Herr Geheimerath Dr. von Olfers, der schon längere Jahre der Stickerei und der Weberei des Mittelalters ein warmes Interesse zuwendet, hat das Verdienst, auf diesen, seither wenig beachteten Schatz zu Bamberg für die Stickkunst des XI Jahrhunderts zuerst hingewiesen zu haben, und durch die Herren Kallenbach und Schmidt aus Bamberg, bekannt durch ihre artistisch-literarischen Leistungen, mehrere prachtvolle Copien von diesen merkwürdigen Gewändern für das königl. Museum zu Berlin aufnehmen zu lassen. Durch die entgegenkommende Freundlichkeit des Herrn von Olfers sind wir in Besitz der Copie des einen Mantels gelangt und wurde es uns dadurch möglich gemacht, die auf Taf. IV. theilweise gegebene Abbildung mittheilen zu können.

[2]) Die Formirung solcher zusammenhängenden Kreise war im X. und XI. Jahrhundert ein oft angewandtes beliebtes Motiv, um kleinere Scenerieen, die zusammenhängend eine Geschichte darstellten, als Medaillon einzufassen. Solche sich aneinanderschliessende Kreise finden sich in Geweben und Stickereien aus diesen Zeiten sehr oft vor. Anastasius Bibliothecarius nennt sie „pallia cum orbiculis" oder auch „pallia scutelata, rotata".

Schrift entnommen, wodurch jede der vielen bildlichen Darstellungen kenntlich gemacht wird. Den innern Rand, gebildet durch diese Spruchstreifen, umgibt eine zweite grössere Randeinfassung, in welcher nett stylisirte romanische Laubornamente sich überall fortsetzend verästeln. Die Darstellungen in diesen sämmtlichen Rundmedaillons sind entnommen aus dem Leben und Leiden des Heilandes, und stellen in höchst sinnreicher Composition das ganze Erlösungswerk bildlich dar. Der Knoten- und Ausgangspunkt sämmtlicher bildlichen Darstellungen ist in dem grössern, von vielen Kreisen eingefassten Medaillon zu suchen, das sich auf dem hintern Theile des ehemaligen Kaisergewandes befindet. In einem ovalen Medaillon erblickt man nämlich in Gold gestickt den Erlöser, wie er, den Strahlen der aufgehenden Sonne folgend, nach Westen zur Nacht hin, sich wendet und, der Sendung des Vaters gehorchend, zur Erlösung des Menschengeschlechts herniedersteigt. Diese „missio filii“ wird auch ausser Zweifel gestellt durch die in Gold gestickte Inschrift in frühromanischen Majuskeln, die da lautet: „egredietur Dominus de loco sancto suo, veniet ut salv.“ An dieses ovale Medaillon, den „egressus Domini“ umgebend, lehnen sich nach allen Seiten an acht kleinere Kreise, Halbfiguren enthaltend, welche die Väter des alten Bundes vorstellen. (Vgl. Taf. IV.) In diesen einfassenden Kreisen liest man die bekannten acht Sprüche, sämmtlich mit dem Ausrufe „O“ beginnend, welche die Sehnsucht zu erkennen geben, mit welcher die hülfsbedürftige Welt der Erlösung entgegenharrte. Die acht kleinern Kreise, umfassend das mittlere ovale Hauptcompartiment, sind ihrerseits wieder umgeben von vier grossen Halbkreisen, die sich als ein Medaillon zusammenfügen. In den offenen Räumen dieser vier Kreissegmente erblickt man kunstreich in cyprischem Golde gestickte Figuren von kleinen Engeln, die ihr Frohlocken über den Beginn des Erlösungswerkes zu erkennen geben in Sprüchen aus der h. Schrift, die sich in der halbkreisförmigen Umrandung befinden. [1]) Aus der vorhergehenden kurzgedrängten Beschreibung eines Theiles des merkwürdigen Kaiserpalliums zu Bamberg dürfte es wahrscheinlich erscheinen, dass die „phrygiones“, Anfertiger des in Rede stehenden Gewandes, entweder in der Kunst des Stickens äusserst erfahrene Klosterbrüder gewesen sein mögen, die in friedlichen Hallen ungestört einer edeln Kunstthätigkeit oblagen und selbst nicht nur als

---

[1]) Dieselben lauten wörtlich: „Canite tuba in Sion“, „Levate capita vestra“, „Ecce Rex venit, Dominus“, „Veni Domine, visitare nos“.

Künstler und Theologen in der Lage waren, die Composition und tiefsinnige Anordnung der vielen Scenerieen festzustellen, oder es kann auch ein hervorragender Künstler, wie früher bemerkt, Idee und Composition zu der in Rede stehenden reichen Stickerei selbstständig entworfen haben, und mögen dann nach einem solchen Entwurfe fromme Klosterjungfrauen oder auch kunsterfahrene Laienhände im Dienste des Hofes diesen Kaiser-Ornat angeordnet und ausgeführt haben. Ob diese Kunstarbeit in Deutschland oder in Italien ihren Ursprung gefunden habe, lässt sich heute schwer bestimmen. Jedoch kann man wohl mit Grund annehmen, dass an einem Orte, wo man sich schon seit langer Zeit mit Kunststickereien befasste und wo das geeignete Material leichter zu haben war, Kunstwerke in diesem Umfange eher Entstehung finden konnten, als in einem Lande, das überhaupt der Fabrikation von Seidenstoffen und Goldfäden ferne lag. Dass das südliche Italien für Hervorbringung solcher künstlicher Stickereien geeigneter und günstiger gelegen war, als andere Länder, leuchtet ein. Wenn auch hinsichtlich der Technik und des dazu angewandten Materials das eben beschriebene Kaisergewand vollkommen analog ist mit dem in Bamberg ebenfalls vorfindlichen zweiten Kaisermantel, dem die Tradition den Namen „pallium St. Henrici“ vorzugsweise zuerkannt hat, so ist das letztgenannte pallium für die Kunstgeschichte doch viel merkwürdiger hinsichtlich der höchst originellen phantasievollen Darstellungen, womit die Geschicklichkeit eines maurischen Kunststickers die weiten Flächen dieses Kaisermantels belebt hat. Es sei gestattet, für den vorliegenden Zweck bloss annäherungsweise dieses reichgestickte kaiserliche Pallium zu beschreiben[1]) und genüge deswegen die Angabe, dass der ganze Mantel, den man gleich nach der Schenkung zu einem Messgewande ohne Einschnitt in Form einer runden Glocke umgestaltet hat, mit den bekannten zahlreichen Darstellungen des „orbis pictus terrarum“ geschmückt ist. Es war dieses auf königlichen Pallien der frühromanischen Kunstepoche ein Gegenstand, den die Stickkunst wohl deswegen mit Vorliebe anzubringen pflegte, weil es den Träger dadurch gleichsam als den unumschränkten Herrscher

---

[1]) Wir werden in dem Prachtwerke: „Die Kleinodien des h. römisch-deutschen Reiches“, die Abbildung dieses merkwürdigen Kaisermantels polychromatisch wiedergeben, mit ausführlicher Beschreibung, als Parallele zu dem Krönungsmantel der deutschen Kaiser, der um 100 Jahre, der Inschrift zufolge, jünger ist, als das in Rede stehende Prachtgewand Kaiser Heinrich's II.

über ein grosses Ländergebiet kenntlich machen und dadurch seine Würde in den Augen des Beschauers heben wollte.[1]) Dass die vielen von geometrischen Figuren eingefassten Darstellungen wirklich den Thierkreis nach mittelalterlicher Anschauungsweise darstellen, erhellt aus der über dem untern breiten Saume gestickten Inschrift in romanischen Majuskeln, welche lautet: „tocius orbis terrarum descriptio". Dieser erklärenden Inschrift gegenüber erblickt man als Fortsetzung in derselben Linie, gleichsam als Zusatz, die in Gold gestickten Worte: „Pax Ismaeli, qui hoc ordinavit". Haben wir in diesem orientalisch klingenden Namen den maurischen Künstler zu erkennen, der, wie die Inschrift besagt, die Composition angegeben und die kunstreiche Stickerei des Ganzen geleitet hat, oder ist in diesem Ismael, wie ältere Schriftsteller und mit ihnen die Bollandisten wollen, ein apulischer Fürst zu suchen, der auch im Dom zu Bamberg seine Ruhestätte gefunden hat? Das ist schwer zu entscheiden. Wir würden uns unbedingt für die erste Annahme erklären und würde dadurch doch nicht die Tradition entkräftet werden, dass Heinrich II. einen apulischen Fürsten zum Verwandten gehabt habe, Melli mit Namen, der ihm diesen Prachtmantel habe anfertigen lassen. Der Name Ismael kam bei den Mauren in Sicilien gewiss eben so häufig vor, wie die Namen Aroun (Aaron) und Yahya (Johann), die sich oftmals bei den Vorstehern des „hôtel de tiraz" in Palermo, bekanntlich eine Abtheilung des königlichen Palastes, wo für den normännischen Hof die reichsten Stickereien und Webereien angefertigt wurden, vorfanden. Unserer Ansicht nach ist dieser prachtvolle Kaisermantel unter maurischem Einflusse und durch maurischen Kunstfleiss wahrscheinlich in Sicilien angefertigt worden, wie das auch aus den gemischten bildlichen Darstellungen, theils dem Christenthume, theils dem Jehovadienste und dem Mohamedanismus entlehnt, zu entnehmen ist. So sind alle diese, meistens dem Thierkreis angehörenden Figurationen in geometrischen, den Arabern vorzugsweise eigenthümlichen Einfassungen eingeschlos-

---

[1]) So besass die reiche Abtei Saint-Denis bei Paris auch ein solches königliches Gewand mit der in Gold gestickten Darstellung des Erdkreises; auch die Königin Adelheid schenkte derselben Kirche ein Gewand, mit dem „orbis terrarum" kunstvoll bestickt. Desgleichen liest man in dem Inventar der englischen Abtei Croyland, dass im Schatze daselbst aufbewahrt wurde eine kostbare „cappa", die ihrer Stickereien wegen benannt wurde: „Ibi et Ubi". Vielleicht war auch darauf gestickt das Weltall und der Heiland, umgeben von seinen Heiligen, wie er am letzten Tage in seiner Herrlichkeit erscheint.

sen. Die Central- und Hauptdarstellung auf dem hintern Theile des Gewandes beginnt da, wo es auf den Schultern aufliegt, und hat zum Gegenstande den Herrn der sichtbaren Schöpfung, wie er in seiner Herrlichkeit umgeben ist von den vier symbolischen Thierzeichen der Evangelisten. Die Inschrift, die ebenfalls im Geruche des Islams steht, lautet als Hexameter: „Aeternae usiae sit gratum hoc Caesaris donum“. Statt des concreten, den Christen geläufigern Ausdrucks „Deo, Trinitati“, hat der maurische Künstler die mehr rationalistische, dem Griechischen entnommene Bezeichnung ὀυσιῇ (ens aeterne) hier angewandt. Neben dem Heiland zur Rechten und zur Linken, wo auch das Alpha und Omega nicht fehlt, sind als Hauptrepräsentanten des gestirnten Himmels die beiden Lichter des Firmaments, Sonne und Mond, in alt klassischer mythologischer Weise in Goldfäden gestickt und zwar als Phöbus mit dem Sonnenwagen, an den die feurigen Rosse geschirrt sind, und Luna, ebenfalls stehend auf einem Zwiegespann, über deren Haupt sich die Sichel erhebt. Unter der Darstellung des „höchsten Wesens“ als Schöpfer und Erhalter des Weltalls hat der Kunststicker, der sich daran erinnerte, dass der Prachtmantel die Schultern des frommen christlichen Kaisers Heinrich schmücken sollte, die Mutter Gottes kunstreich in Goldfäden gestickt, jedoch nennt die Inschrift sie nicht „mater Dei, Dei genitrix“, sondern der maurische Künstler hat ihr ebenfalls als Himmelslicht eine hervorragende Stelle in seinem Universum, das er auf dem Mantel darstellen sollte, angewiesen, und lautet die dabei befindliche gestickte Inschrift: „Maria stella ave regina“. In den vielen andern Medaillons, die reihenförmig geordnet sind, folgen dann die bildlichen Darstellungen des Thierkreises, zugleich vermischt mit Vorstellungen aus dem alten und neuen Testamente; kurz, man sieht in diesem reichen Kaisermantel Heidnisches und Christliches gemischt. [1]) Am interessantesten ist unstreitig jene prachtvolle, in romanischen reich verzierten Majuskelschriften gestickte Inschrift, die in ziemlicher Breite um den untern Rand des Kaisergewandes herumgeführt, in leoninischen Hexametern eine Lobeshymne auf

---

[1]) Man wundere sich nicht darüber, dass sämmtliche Inschriften lateinisch gestickt sind. Die maurischen Künstler Siciliens, denen wir unbedingt die Anfertigung dieses Meisterwerks der Bildstickerei zuschreiben, waren, wie es scheint, des Lateinischen eben so mächtig, wie ihrer eigenen Muttersprache, wie das aus den Goldstickereien der breiten Säume der Kaiseralbe zu entnehmen ist, wo Inschriften in arabischer Currentschrift (Neschi) mit lateinischen Inschriften an einem und demselben Gewandstücke abwechseln.

den kaiserlichen Träger des Gewandes enthält. Leider hatte auch an diesem Prachtgewande der schwere dunkelviolette Purpurstoff sehr gelitten, so dass im XV. Jahrhundert sämmtliche Goldstickereien ausgeschnitten und auf gemusterten dunkelblauen Seidendamast übertragen wurden. Bei diesem Ausschneiden und Uebertragen hat die Stickerin die untern grossen Buchstaben des Saumes nicht als Inschriften, sondern mehr als Ornamente betrachtet, und sie nicht in der richtigen Reihenfolge, so dass sie einen Sinn abgeben, wieder aufgenäht. Diesen Umstand haben die Bollandisten übersehen, die in der „Vita sancti Henrici“ (vgl. acta sanct. des 21. Juli) diesen Lobspruch in folgender Weise mittheilen: „O decus Europae Caesar Henrici beare angeat impreium“. Mit Umstellung einiger Buchstaben erhielten wir statt dieser, keinen Sinn ergebenden Inschrift, folgende Lesung, die einen Gedanken in sich schliesst: „O decus Europae Caesar Henrice beate, augeat imperium tibi rex“. Leider ist es uns, da die Zeit dazu fehlte, nicht gelungen, durch Versetzung der verkehrt aufgenäheten Buchstaben auch das Ende der zweiten noch fehlenden Hälfte des leoninischen Verses festzustellen. Nach orientalischer Sitte, welche seit dem höchsten Alterthume auf den Säumen der fürstlichen Gewänder Lobsprüche auf den betreffenden Herrscher zu sticken pflegte, feiert auch das vorliegende Legendarium den Ruhm desjenigen, für den das Gewand angefertigt wurde, nämlich Kaiser Heinrich's II., und schliesst wahrscheinlich mit dem Wunsche, dass der König der Könige seine Herrschaft dauernd erhalten und erweitern möge. Die Art der Stickerei an diesem unvergleichlichen Kaisermantel ist dieselbe, wie an dem ungarischen Krönungsmantel und dem eben vorher beschriebenen „paludamentum“; es ist nämlich über einem Seidenfaden ein dünnes Goldlamen gesponnen und sind die Goldfäden neben einander liegend mit dünnen Seidenfäden in sehr kleinen Zwischenräumen auf dem Grundstoffe, einen dunkelvioletten Seidenpurpur, aufgeheftet. Nur wenige kirchliche Stickereien von solcher Ausdehnung mögen sich heute in Sacristeien von Kathedralen des Occidents erhalten haben, die, aus dem Beginne des XI. Jahrhunderts stammend, mit den zwei im Vorhergehenden beschriebenen kostbar gestickten Kaisergewändern zu Bamberg und mit dem Krönungsmantel der ungarischen Könige im kaiserlichen Schlosse zu Ofen einen Vergleich aushalten könnten. Auch finden sich unseres Wissens nach keine Stickereien aus der eben angedeuteten Epoche mehr vor, deren Alter und Ursprung sich so sicher feststellen liesse, wie das an den beiden vorbezeichneten

Pontificalien der Fall ist. Nur dürften in der an ältern kostbaren Stickereien namentlich des XIII. und XIV. Jahrhunderts äusserst reichen Zitter des Domes zu Halberstadt auch noch mehrere Stickereien sich vorfinden, die von dem Zuge Bischofs Conrad in den Orient als Geschenke mit heimgeführt (1208), die Frühzeiten des XI. Jahrhunderts gesehen haben. [1]) Hierzu ist besonders zu rechnen: eine griechische äusserst merkwürdige Fahne (vexillum), die in ihren Ornamenten und griechischen Stickereien deutliche Kennzeichen an sich trägt, dass sie in der letzten Hälfte des XI. Jahrhunderts wahrscheinlich in Byzanz für kirchlichen Gebrauch angefertigt worden ist. Desgleichen dürfen wir nicht bei Aufzählung der ältesten kirchlichen Ornatstücke ausser Acht lassen jene interessante Kaisertunica, die die Tradition ebenfalls der Person des h. Heinrich zuschreibt. Dieses merkwürdige Gewand, ehemals wahrscheinlich eine „tunicella", oder aber eine „alba imperialis", war bei der Säcularisirung des Hochstifts Bamberg mit andern Kirchenschätzen nach München zugleich mit den oben beschriebenen Kaisermänteln in unfreiwilligen Gewahrsam gekommen. Als aber vor wenigen Jahren der Gerechtigkeitssinn und die Kunstliebe Sr. Maj. des Königs Max von Baiern dem ziemlich verödeten Schatze des Bamberger Domes die oben bezeichneten Prachtgewänder als ehrwürdige Kunstreliquien aus den Zeiten Heinrich's des Heiligen wieder zurück zu erstatten befahl, scheint unbeachtet zurückgeblieben zu sein die in Rede stehende „tunicella imperialis", indem sie, durch die Ungunst der Zeiten sehr entstellt, vielleicht ungeübtern Augen kein grösseres Interesse bieten mochte. Dieses kunstreich gestickte Gewand wurde kürzlich von dem Hofrathe Baron von Aretin an unbeachteter Stelle wieder entdeckt, und hatte derselbe behufs einer gründlichen Untersuchung die Gewogenheit, eine Auftrennung des heutigen werthlosen Oberstoffes der besagten kaiserlichen Albe, eines weissen dessinirten Seidendamastes aus dem vorigen Jahrhundert, auf unsern Wunsch hin vornehmen zu lassen. Wie wir vermutheten, hatte man im XVII. Jahrhundert, da der primitive Originalstoff sehr beschädigt worden war, einen schützenden Oberstoff über die alten schadhaften

---

[1]) Der zuvorkommenden Freundlichkeit des verstorbenen, um Erhaltung der Domschätze zu Halberstadt äusserst verdienstvollen Ober-Dompredigers Augustini verdanken wir eine beglaubigte correcte Abschrift der merkwürdigen Schenkungs-Urkunde des besagten Bischofs, und haben wir uns während unseres mehrmaligen Aufenthaltes zu Halberstadt überzeugt, dass heute noch fast zwei Drittel der in der Schenkungs-Urkunde bezeichneten Kunstgegenstände in der Schatzkammer daselbst sich erhalten haben.

Gewandreste aufgenäht, so dass die alten zerrissenen Theile sich noch alle erhalten hatten. Bei einer genauern Durchsicht dieser dessinirten Seidengewebe von weisser Farbe, reiche Thier-Muster enthaltend, wie sie kreisförmig eingefasst im X. und XI. Jahrhundert gang und gäbe waren, ergab es sich, dass dieses Gewand, wie die Tradition angab, wirklich die Tage Heinrich's II. gesehen haben konnte. Für unsern vorliegenden Zweck erwähnen wir besonders die kürzliche Wiederauffindung dieses interessanten Kaisergewandes, da der untere Rand desselben, „limbus, gyra", mit einer auch technisch äusserst merkwürdigen Goldstickerei verbrämt ist. Auf diesem ziemlich breiten Umfassungsrande, der um das ganze Gewand geführt ist, befinden sich nämlich, von Kreismedaillons, die sich an einander schliessen, eingefasst, eine Menge thiersymbolischer Ornamente in Form von geflügelten Drachen. Sowohl diese Umfassungen, als auch sämmtliche ornamentale Darstellungen waren ehemals erhaben aufliegend in Perlschnüren ausgeführt. Leider sind, wahrscheinlich bei Aufhebung des Hochstiftes Bamberg, diese echten orientalischen Perlen entfernt worden, so dass man heute nur noch in weissen Schnüren von Leinen die Unterlage sieht, auf welcher früher eine Menge von Perlen in ziemlicher Grösse befestigt waren. Auch die Unterlage, auf welcher sich diese Perl-Ornamentationen befanden, ist höchst kunstreich in Gold und rother Seide in einer Weise gestickt, dass es heute schwer fällt, die technische Einrichtung dieser reichgestickten goldenen Unterlage genügend zu kennzeichnen. Dieser breite gestickte Rand der Kaiser-Albe Heinrich's II. im königl. Museum zu München ist geeignet, sich eine adäquate Vorstellung zu machen, nicht nur von dem Reichthume und der Kostbarkeit hervorragender gestickter Gewänder dieser Zeit, sondern auch insbesondere von den eigenthümlichen naturhistorisch figurirten Mustern, womit die „periclysis" an kirchlichen Gewändern, Vorhängen, Altarbekleidungen, der Aufzählung des Anastasius Bibliothecarius zufolge, sehr oft ausgestattet war. Bei der fortgeschrittenen Entwickelung, welche die Stickerei zu kirchlichen Zwecken, namentlich gegen Mitte und Schluss des XI. Jahrhunderts erfahren hatte, wäre es hier wohl an der Zeit, die Nachfrage anzustellen: welche Städte vorzugsweise in der angegebenen Epoche sich für Anfertigung der Kunstwerke höherer Stickerei den Rang streitig machten? Wie wir im Vorhergehenden schon angeführt haben, war lange schon vor dem X. Jahrhundert jede grössere weibliche Benedictiner-Abtei als eine friedliche und gesicherte Arbeitsstätte zu betrachten, aus welcher, um die Feier der heil. Geheimnisse wür-

dig zu begehen, für kirchliche Cultzwecke die schönsten und kunstreichsten Stickereien auch fortwährend im XI. Jahrhundert angefertigt wurden. In grössern Benedictiner-Abteien, wie das auch vorhergehend schon angeführt worden ist, kam es im XI. Jahrhundert, als überhaupt in den reichern Abteien Kunstgewerke einen höhern Aufschwung nahmen, allgemeiner in Aufnahme, einzelnen besonders geschickten „brambaricarii", „breudatores" entweder in dem Bereiche des Klosters die Anfertigung von kirchlichen Ornamenten und Utensilien zu übertragen, oder man legte auch an manchen Stellen, getrennt von der Abtei auf Höfen, „métairies", solche umfangreichere Institute an, wo, unter Leitung eines kunsterfahrenen Klostergeistlichen, nicht nur der Bedarf an kirchlichen Gefässen, sondern auch an Paramenten, Ornaten und Stickereien für die Abtei selbst und deren oft zahlreiche Filialkirchen reichlich geliefert wurden.[1]) Dass aus diesen mit den Klöstern in Verbindung stehenden kirchlichen Kunst-Instituten auch vielfach kostbare liturgische Stickereien hervorgingen, die auf Kosten befreundeter Aebte, Bischöfe, oder auch für einzelne Glieder des Säcularklerus angefertigt wurden, unterliegt wohl keinem Zweifel, und kann man dafür eine Menge von Citaten aus ältern Schriftstellern beibringen. Auch lässt sich der Nachweis führen, dass sich die Kunst der kirchlichen Ornament-Stickereien an bischöflichen Hochstiftern, namentlich in einzelnen grössern Städten, wo schon in früher Zeit ein regeres Kunstleben auch in der Laienwelt sich zu entwickeln begann, von einzelnen Laien als geübte Ornatsticker selbstständig und gegen Zahlung einer gewissen Summe von Seiten des Bestellgebers angefertigt wurden. Die Hauptlieferanten, ja, wir möchten fast sagen die Inhaber eines Monopols für Anfertigung von grössern und reichern Stickereien waren auch noch das ganze XI. Jahrhundert hindurch jene industriellen und strebsamen Griechen, die als langgeübte Sticker ihr ehrenvolles und lohnendes Kunsthandwerk entweder in Byzanz, in der Nähe des an reichen Luxus gewohnten Kaiserhofes betrieben, oder durch die Bilderstreitigkeiten vertrieben und ausser Brod gesetzt, in Mittel-Italien, dem alten griechischen Exarchat, sich durch die Geschicklichkeit ihrer Hände einen ehrenvollen Unterhalt und ein neues Vaterland erwarben. Bei alten Autoren lesen wir an manchen Stellen, wie die vielen und reichen Kirchen des

[1]) So liefert heute noch das Cisterzienser-Stift Osseg in Böhmen ein ausgezeichnetes sehr gesuchtes Fabrikat von schwarzen Zeugen in Wolle, wie sie für kirchliche Zwecke erforderlich sind.

Occidents den geschickten Künstlern des morgenländischen Kaiserthums für den häufigen Bedarf an reichern Pontificalgewändern zinspflichtig waren, und wie venetianische Kaufleute, sehr häufig aber auch Juden, die Veranlassung und die Brücke boten, dass solche Kunstschätze des Orients in die Sacristeien der Kathedralen des Occidents über Meer eingeführt wurden. Gleichwie ferner Byzanz, Alexandria, Damascus, Jerusalem vor und nach der Epoche der Kreuzzüge die Stapelplätze bildeten, wo Kauffahrer, Handelsleute und reiche Pilger ihren Bedarf an kostbaren Seidengeweben und Stoffen hernahmen, so waren auch jene eben genannten vielbesuchten Handelsplätze im XI. und XII. Jahrhundert bekannte Fundorte, wo byzantinische, arabische und persische Stickereien von grossem Reichthum und grosser Kostbarkeit für Ausstattung der gottesdienstlichen Gewänder und Bekleidungen von den aufblühenden Kirchen des Abendlandes vielfach begehrt wurden. Aber nicht nur der Orient bot in seinen reichen Gold- und Perlstickereien, meist ohne sein Vorwissen, den bischöflichen Kirchen des Abendlandes die Gelegenheit dar, die Feier der h. Geheimnisse durch kunstreich gestickte Gewänder verherrlichen zu helfen, sondern auch die Mauren im südlichen Spanien und die Sarazenen in Sicilien und Calabrien waren gegen Schluss des XI. Jahrhunderts unausgesetzt in Thätigkeit, für den grossen Welthandel kostbare gestickte Arbeiten anzufertigen, die nicht nur an den Höfen der Fürsten sehr gesucht und mit hohen Preisen bezahlt wurden, sondern die auch in der Hand der Kirche für Cultzwecke eine manchfache Anwendung fanden. In der ersten Abtheilung des vorliegenden Werkes, worin wir die Geschichte der Weberei zu kirchlichen Zwecken ausführlicher nachgewiesen haben, haben wir den Beweis beizubringen gesucht, dass schon vor dem XI. Jahrhundert in dem muselmännischen Spanien und auch bei den Sarazenen in Sicilien auf dem Gebiete der Seidenweberei bedeutende Fortschritte erzielt worden waren. Längere Forschungen haben uns nun zu der Einsicht geführt, dass im Mittelalter mit der kunstreichen Weberei von Seidenstoffen auch die Anwendung und Entwickelung der Stickerei gleichmässig Hand in Hand ging, so zwar, dass in vielen Fällen Stickerei und Weberei sich gegenseitig ergänzten und in der Regel die Stickerei das mit der Nadel auszuführen und nachzuholen bestrebt war, was der Webstuhl, die Maschine, aus technischen Gründen noch nicht darzustellen vermochte. So ist auch in dem „hôtel de tiraz“, dessen Einrichtung und künstlerische Erzeugung von reichen Seidenstoffen wir in dem ersten Theile ausführ-

licher erwähnten, eine unter sarazenischer Leitung wohl organisirte und disciplinirte Kunstschule zu suchen, in welcher für das gesammte Abendland nicht allein die kostbaren Stoffe angefertigt wurden, sondern wo auch diese Stoffe selbst zu religiösen und profanen Zwecken für den Handel verarbeitet und mit prachtvollen Stickereien auf's reichste verziert wurden.[1]) Wir befinden uns in der Lage, den Beweis für das zuletzt Gesagte durch mehrere alte Originalstickereien, die in unserer Sammlung aufgehoben sind, führen zu können. Wir verweisen deshalb auf die beifolgende Zeichnung, die auf Tafel V. naturgetreu eine sarazenische Stickerei zur Anschauung bringt, wie sie gegen Schluss des XI. Jahrhunderts offenbar durch muselmännischen Kunstfleiss ihre Entstehung gefunden haben dürfte. Was uns zu der Annahme nöthigt, dass die auf der Tafel V. bildlich veranschaulichte Originalstickerei ein sarazenisches Kunstgebilde sei, vielleicht selbst hervorgegangen aus dem „hôtel de tiraz", das uns unter andern Schriftstellern auch der bekannte Bischof Otto von Freisingen mit frischen Farben beschreibt, ist in dem Umstande begründet, dass nicht nur die Composition und viele Detail-Ornamente die auffallendste Aehnlichkeit mit den reichen Stickereien haben, welche sich auf einzelnen Kaisergewändern befinden, die der Inschrift gemäss von maurischen Künstlern in Palermo angefertigt worden sind, sondern dass auch die bei dieser Stickerei eingehaltene Technik auf eine auffallende Weise identisch ist mit der Technik jener reichen Stickereien, die den oben erwähnten Pontificalgewändern der deutschen Kaiser zu so grosser Auszeichnung gereichen. Ein Blick auf beifolgende Tafel V. zeigt das Bild einer sogenannten Arabeske, mit welchem Namen man im Mittelalter schon kunst- und sinnreiche Ornamentationen bezeichnete, die sich als eine geniale Verbindung der Thier- und Pflanzenwelt zu erkennen gaben. Als durchgehendes Hauptmotiv treten in derselben zwei geflügelte Drachen auf, deren schlangenförmige Körper zwei ovale Kreise bilden. Die Ausmündungen dieser phantastischen Thierbildungen formiren zwei Schlangenköpfe, die, wie es scheinen will, von einer sitzenden männlichen Figur gehalten und gebändigt werden. Das mittlere ovale Compartiment, das durch die schlangenförmige Windung der beiden geflügelten Unholde entsteht, ist ausgefüllt durch eine, wie es den Anschein hat, menschliche Figur von höchst merkwürdiger Form-

---

[1]) Biblioth. histor. regui Siciliae op. et stud. B. Carusii. tom. I. pag. 407.

bildung, wie man sie an den indischen Götzenbildern und Gestaltungen antrifft, welche der Lehre des Zoroaster und der indischen Götterlehre angehören. Ueber dem aufgesperrten Rachen der beiden Drachenköpfe gewahrt man, aus dem Laubwerk sich entwickelnd, zwei Rachen von andern Thiergestalten, die eine menschliche Figur schon zur einen Hälfte verschlungen haben. Ob diesen mysteriösen Darstellungen eine tiefere Symbolik und welche beizumessen sei, wagen wir vorläufig nicht zu bestimmen. Uns hat es geschienen, als ob der Kampf des Menschen mit dem bösen, niedern Princip hier veranschaulicht werde. In der einen Darstellung unterliegt der Mensch in dem Kampfe gegen die Sünde und wird ein Opfer seiner bösen Leidenschaft; in dem obern Theile aber bezwingt der Mensch das Böse und beherrscht es als Sieger. Da noch lange Zeit vergehen dürfte, ehe das schwierige Capitel der mittelalterlichen Thiersymbolik gehörig erforscht und aufgeklärt ist,[1]) so würde es uns nur erwünscht sein können, wenn eine mehr begründete Deutung der in Rede stehenden symbolischen Darstellungen von competenter Seite geliefert würde. Für unsern vorliegenden Zweck ist zunächst die technische Ausführung von grösserm Belange, als die Deutung der originellen Figurationen. Damit nämlich der unterlegte leichte Seidenstoff ohne Dessins nicht durch den scharfen durchgezogenen Gold- und Silberdraht verletzt und auf die Dauer durchschnitten würde, hat der vorsichtige Sticker, der zugleich auch sein reiches Goldmaterial schonen wollte, eine Technik des Stickens einzuhalten gesucht, wodurch die zarten Metallfäden theils aus Silber, theils in starker Vergoldung, ohne durchzuziehen auf der Oberfläche des rothen Seidenstoffes befestigt wurden. Er hat seine biegsamen Goldfäden, wie auch die Zeichnung andeutet, immerfort von der einen Seite nach der andern umgebogen, sie dicht nebeneinander gefügt, und sie auf beiden Seiten, da wo sie nämlich umgebogen sind, mit einem zarten Seidenfaden in einzelnen Stichen auf der rothseidenen Unterlage befestigt. Ehe aber der Sticker diese Umbiegung und Befestigung der Goldfäden jedesmal an den äussern Rändern vornehmen konnte,

[1]) Ein Anfang zur wissenschaftlichen Begründung der Thiersymbolik und ihrer moralischen Nutzanwendung ist dadurch eingeleitet, dass in letzter Zeit ältere Physiologen, wie sie sich noch in Klosterbibliotheken befinden, herausgegeben und mit erklärenden Noten begleitet worden sind. Wir verweisen hier im Vorbeigehen auf den sehr brauchbaren Physiologus des XI. Jahrhunderts, herausgegeben und erläutert von Dr. G. Heider, mit 5 Tafeln. Wien 1851, in der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

musste er eine halberhabene Grundlage in schweren seidenen Fäden sich präpariren, auf welcher die feinen Goldfäden fest aufliegend befestigt werden konnten. Man sieht leicht ein, dass diese Technik eine äusserst mühselige, jedoch auch eine sehr dauerhafte und solide sein musste. Das Letztgesagte lässt sich schon dadurch erhärten, dass heute, nach so vielen Unbilden und nach Ablauf von mehr als sechshundert Jahren, der Gold- und Silberfaden noch seinen Glanz und die Stickerei ihren Zusammenhang nicht verloren hat.

Auch die auf Tafel VI. charakteristisch wiedergegebene Stickerei veranschaulicht uns die bereits fortgeschrittene manuelle Fertigkeit maurischer Künstler, und zwar dürfte, wenn uns nicht alle Anzeichen trügen, dieses ebenfalls in unserer Sammlung befindliche Kunstwerk gegen Schluss des XI. Jahrhunderts im südlichen Spanien, eher aber auch, wie es auf der reich gestickten „praetexta" der Kaiser-Albe heisst: „in felice urbe Panormi" angefertigt worden sei. Zu dieser Annahme verleitet uns nämlich die geometrisch geordnete Eintheilung der Ornamente, die sich überall bei sarazenischen ähnlichen Kunstwerken consequent wiederfindet; mehr aber noch die eigenthümliche Wahl der Gegenstände, wie sie der muselmännische Kunststicker da anzuwenden besondere Veranlassung fand, wo die Mythologie des klassischen Alterthums die Allegorie der Scylla und Charybdis hingepflanzt hatte. Bekanntlich setzte das Alterthum diese verlockenden Syrenen mit ihrem verführerischen, die Schiffer betäubenden Gesange in jene Meerenge von Messina, die das Festland Italiens von Sicilien trennt. Wenn nun auch den Moslemin durch den Koran untersagt war, Gestalten von Menschen und Thieren bildlich wiederzugeben, so wusste er doch diese Vorschrift dadurch zu umgehen, dass seine Kunst Bildungen schuf, die nicht in der Wirklichkeit existirten, sondern dem Mythus des Heidenthums angehörten und die er auch nicht selbst brauchte, sondern für den Welthandel anzufertigen vorgab. Was Wunder also, wenn er, in unmittelbarer Nähe des Ortes wohnend, wo nach der Vorstellung der Alten jene gefährlichen Seeweibchen hauseten, in seinen Stickereien diese harmlosen Bildungen von halb Thier und halb Weib anzubringen sich aufgelegt fühlte, die bei der mystischen Richtung der damaligen Zeit die Physiologen des Abendlandes für moralisirende Zwecke zu gebrauchen wussten. [1])

---

[1]) Vgl. „de Sirenis" in dem oben gedachten Physiologus von Dr. Heider, Seite 22. Auch sind über die Bedeutung der Syrenen in christlichen Kunstge-

Abgesehen aber auch von der geometrischen im Viereck geordneten, bei den Mauren üblichen Eintheilung der Ornamente und von den Syrenen, die wir auch auf andern Ornamenten dieser Zeit in Sicilien während eines längern Aufenthalts daselbst vorgefunden haben, sind die vielen mehrfarbigen eingestickten Verzierungen, besonders aber der immer wiederkehrende Halbmond, deutliche Belege, dass die auf Tafel VI. abgebildete höchst interessante Stickerei durch maurischen Kunstfleiss vielleicht in jenem blühenden „gynaeceum" angefertigt wurde, das zur Zeit des Normannen-Fürsten Robert Guiscard mit dem Palaste der sicilianischen Könige in Verbindung stand und von einem höhern Hofbeamten überwacht und geleitet wurde. Es sei uns gestattet, in Kürze hierorts noch einige Erläuterungen über die höchst interessante Art und Weise zu geben, wie die maurischen Kunststicker vorliegende seltene Nadelwirkerei angefertigt haben. Die fragliche Stickerei ist angewandt zur Ornamentation einer äusserst breiten und langen Manipel; dieselbe misst nämlich in ihrer grössten Breite fast 18 Centimeter, bei einer grössten Länge von 1 Meter 6 Centimeter. Sämmtliche Ornamente sind auf ziemlich grobem Leinen so tambourirt, dass die Tambourirungen streifenweise als goldene und farbige Litzchen neben einander liegend fortgeführt sind. Es ist dies eine merkwürdige Technik, die, wir gestehen es offen, nur an wenigen Stickereien uns zu Gesicht gekommen ist. Nachdem sämmtliche Thier- und Pflanzen-Ornamente in gedachter Technik ausgeführt waren, hat der Kunststicker erst begonnen, den Grundfond in braunrother Seide (feu) auszufüllen, und zwar ist diese Ausfüllung in nicht zu stark gedrehter Flockseide mit unregelmässigen Plattstichen, im sogenannten Flammenstich, bewerkstelligt worden. Hinsichtlich der immer wiederkehrenden Darstellung der Syrenen in dieser Stickerei, wie sie auf der Zither mit dem Dreiklange, mit den Deckeln und auf Blas-Instrumenten ihre zauberische Musik ausführen, drückt sich der vorhin citirte „Physiologus" also warnend aus:

„Alliciunt pene nautas cantando syrene
Suasus hostiles dulces Christi fuge miles."

Noch machen wir auf die prachtvoll in Gold gestickte grössere Einzelfigur des Löwen aufmerksam, welche auf dem untern Fusstheile der Manipel (vgl. beifolgende Tafel VI.) kunstgerecht und in schöner Stylisirung angebracht ist. Ob nun diese Figur an

---

bilden die gründlichen Erörterungen zu vergleichen in dem trefflichen Werke von Prof. Piper: „Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst."

dem vorliegenden liturgischen Gewande symbolisch zu deuten ist, lassen wir in Frage gestellt sein, wenngleich die Deutung dieser Darstellung auf den Heiland als den mystischen „Löwen vom Stamme Juda“ nicht so fern liegen dürfte.

Bevor wir im Folgenden eingehende Umschau halten, welche weitere Entwickelungsphasen die Stickerei im Dienste des Altares im XII. und im Beginne des XIII. Jahrhunderts durchgemacht habe, sei es erlaubt, am Schlusse dieser geschichtlichen Mittheilungen über die Erfolge und die Anwendung der Stikkerei im XI. Jahrhundert die einleitende Frage zu stellen: ob denn in dem kirchlichen Cultus die Anwendung von Stickereien zur Ausstattung gewebter liturgischer Ornate im XI. Jahrhundert grösseres Bedürfniss geworden, und welche liturgische Gebrauchsgegenstände und Gewandstücke vornehmlich der Stickerei zur Ausschmückung und Verzierung überwiesen worden seien? Bereits im I. Theile dieses Werkes haben wir an geeigneter Stelle gezeigt, dass nach Beseitigung der in chiliastischen Vorurtheilen begründeten Furcht vor dem Untergange der Welt im Jahre 1000 auf allen Gebieten der Kunst ein neues erhöhetes Leben und ein lebensfrischer Aufschwung sich zu entwickeln begann. Die Architektur, die Mutter und Lehrerin aller übrigen Künste, begann zuerst sich freier zu gestalten und schuf für die andern untergeordneten, mehr ornamentalen Künste die Räume, wo dieselben, untergeordnet, sich freier und selbstständiger entfalten konnten. So erhielt die Sculptur den Auftrag, die Eingänge der Kirche, die Capitäle, die Bogen und Wulste, so wie die Altar-Mensa, die Ambonen und den Taufstein mit vielgestaltigen, lehrreichen Figuren zu beleben. Die Malerei wurde angewiesen, die grossen Wandflächen durch Ornamente und grössere und kleinere scenerirte Darstellungen, dem Alten und Neuen Testamente entlehnt, zu einem offenen Buche zu gestalten, für alle diejenigen, die sonst nicht lesen konnten. Wenn nun den beiden ornamentalen Künsten, Sculptur und Malerei, die Vorhalle der Kirche, das Langschiff und der Chortheil derselben zur Ausschmückung zunächst überwiesen wurden, so war es jedoch vornehmlich zweien Künsten vorbehalten, den Altar würdig auszustatten, jene hervorragende Stätte, wo das Centrum aller liturgischen Handlungen, das geheimnissvolle Opfer gefeiert wurde. Es waren das die Stickerei, in Verbindung mit der Weberei, und die Goldschmiedekunst, die unter allen übrigen Künsten den Ehrenvorzug erhielten, den Altar, die Altargeräthschaften und Gefässe, so wie die Gewänder derjenigen kunstreich zu verzieren, die das

Opfer am Kreuze auf eine unblutige Weise täglich in der h. Messe erneuern sollten. Wie hätte auch der Altar und seine Diener, da die Kirche im Innern und im Aeussern durch die Beihülfe der religiösen Kunst ihr Feierkleid anzulegen begonnen hatte, des nöthigen Schmuckes entbehren können, da der fromme Sinn der Gläubigen und die opferwillige Grossmuth der Bischöfe und Fürsten, zumal in dieser glaubenseifrigen Zeit stets darauf Bedacht nahm, die Opferstätte und ihre nächste Umgebung auf das würdevollste und reichste auszustatten? Die ältern Schatzverzeichnisse, die wir in einer spätern Abtheilung ausführlicher mitzutheilen uns vorbehalten, die Sterberegister (obituaria) der ältern Kirchen und die testamentarischen Bestimmungen einzelner geistlichen und weltlichen Fürsten jener Zeiten liefern uns deutliche Belege, wie sehr die Goldschmiede und Goldsticker des XI. Jahrhunderts bestrebt waren, den fortgeschrittenen künstlerischen Anforderungen und den erhöheten Bedarf der Kirche hinsichtlich kunstreicher Gefässe und Ornate nachzukommen. Vornehmlich bot die Form des Altars, [1] wie er noch in der Basilika des XI. und auch des XII. Jahrhunderts bestand, den frommen Stickerinnen die gewünschte Gelegenheit, hier ihr schönes Kunstgewerk in grossartigstem Maassstabe entfalten zu können. Besonders war es die unter dem Ciborium freistehende Altar-Mensa, die nach vier Seiten hin, entweder durch die Kunst des Goldschmiedes oder durch die Kunstfertigkeit geübter Bildsticker in figurenreichen Darstellungen einen erhebenden und würdigen Schmuck erhielten. Die bekannte „palla-d'oro“ zu St. Marcus in Venedig, die noch reichern goldenen Altarbekleidungen zu St. Ambrogio in Mailand, desgleichen die kostbaren Schmelzwerke der Altarbekleidungen zu Kloster-Neuburg und der Kirche zu Komburg in Schwaben führen wir im Vorbeigehen als Belege an, wie sehr es sich die „aurifabri“ jener Tage angelegen sein liessen, durch die Geschicklichkeit ihrer Hände und durch den Glanz der edelsten Metalle die „vestimenta“ oder „palla altaris“ auf das prachtvollste auszustatten. Leider sind aus dieser fernliegenden Epoche unseres Wissens keine reichern Kunstdenkmale uns überkommen, die uns davon genauere Kunde gäben, wie die Stickkunst des XI. Jahrhunderts sehr oft in Verbindung mit der Goldschmiedekunst es verstanden hat, die hervorragenden Räume der Altar-Mensa

---

[1]) Vgl. hierüber die gediegene Schrift: Studien über die Geschichte des christlichen Altars, von Fr. Laib und Dr. Jos. Schwarz, Seite 20—22. Stuttgart 1857.

durch gestickte Vorhänge „frontalia“ und „dorsalia“ kunstgerecht auszustatten. Wir beschränken uns darauf, um bei dem Einzelnen nicht zu lange zu verweilen, hier nur hinzuweisen auf den reich in Gold gestickten Altarvorhang, den die Kaiserin Agnes, Gemahlin Heinrich's IV., im Jahre 1087 nach Monte-Cassino als Geschenk überbringen liess.[1]) Ferner war es schon, dem Anastasius Bibliothecarius zufolge, im VII. und VIII. Jahrhundert in Italien häufig der Fall, dass die Stickkunst es unternahm, die weiten Flächen der Altarvorhänge, „coopertoria altaris, tetravela“, mit eingewirkten Ornamenten und zuweilen auch mit grössern figuralen Darstellungen auf's kunstreichste auszustatten. Diese Vorhänge, auch zuweilen „vela, pallia altaris“ genannt, hingen bekanntlich von den Balken, „trabes“, oder von eisernen Stangen herunter, die nach vier Seiten hin über die vier freistehenden Säulen gelegt waren, die den baldachinartigen Aufsatz trugen, an dessen Wölbung, mit Kettchen befestigt, die Eucharistie, meistens in einer kunstreich gearbeiteten Taube, schwebend über der mensa des Altars befestigt war. Diese seidenen, oft reich bestickten Vorhänge waren oben in Ringen beweglich, so dass damit das Ciborium nach den vier Seiten konnte verhüllt werden. Durch Anbringung dieser vier Vorhänge, die der Stickkunst ein weites Feld boten, um hier in grossartigem Maassstabe prachtvolle Nadelwirkereien zu Ehren des Höchsten auszuführen, fand auch der Ausdruck seine volle Erklärung, wenn es im Staffelgebete heute noch heisst: „introibo ad altare Dei“. Dieses Zwischenhineingehen zum Altare fand dann wirklich Statt, wenn der Vorhang des Altares, der der Gemeinde zugewandt war, nach beiden Seiten geöffnet und dem Priester nach dem „confiteor“ der Zutritt zu dem von den drei andern Seiten verhüllten Altare zwischen den vier Säulen des Ciboriums offen gelegt wurde. War nun der Stickkunst in Seide und Gold und andern reichen Materialien vielfach um diese Zeit Veranlassung geboten, das Ihrige zur Ausschmückung des Altartisches und des darüber sich erhebenden Ciboriums oder Baldachin-Aufsatzes beizutragen, so war den weniger geübten Künstlerinnen im einfachen Materiale von Wolle und Leinen es nicht benommen, durch die Kunst ihrer Hände verschönern zu helfen jene Teppiche, die über die Stufen des Altares und über den Boden des engern Presbyteriums, namentlich an Festtagen ausgebreitet wurden. Diese „tapecia, stragula“,

---

[1]) Mabillon, Act. SS. Ordinis St. Benedicti, Paris 1701. sacc. VI., P. 11. p. 595, 600, 603, 604.

meistens nach Art unserer heutigen Teppiche auf grober dicker Leinwand in Wolle kunstreich gestickt, oder auch aus einzelnen Compartimenten ven schwerem Tuche vielfarbig zusammengesetzt, waren in der ältesten Zeit nicht so sehr mit figürlichen Darstellungen belebt, sondern mehr mit Ornamenten, meistens symbolischer Natur, die aus dem Thier- und Pflanzenreich gewählt waren.[1]) Die zarte Scheu des Mittelalters, das Heilige zu profaniren, vermied es sorgfältig, den detaillirten Beschreibungen älterer Schriftsteller zufolge, die uns vorliegen, symbolische Darstellungen, die auf Gott und seine Heiligen Bezug hatten, in Teppichen für den Fussboden anzubringen. Solche Darstellungen und Symbole wandte man vielmehr an, um mit demselben grössere Teppichwerke, „cortina", auszuschmücken, die bestimmt waren, bei grössern kirchlichen Feierlichkeiten die untern Umfangsmauern unter den Fenstern der Chorabsis und den niedern Absperrungsmauern, „cancelli", des engern Presbyteriums zu verdecken. Diese letztern „Dorsalbehänge" boten den Kunstwirkern und Kunststickern der beregten Epoche eine erwünschte Veranlassung, einen grössern zusammenhängenden Bilder-Cyclus, der h. Schrift oder dem Leben der Heiligen und Kirchenpatrone entnommen, zur Darstellung zu bringen. Der ganze engere Chorraum des Domes zu Halberstadt, dessen Sacristei und Gewandschränke heute noch einen grossartigen, leider ausser Gebrauch befindlichen Schatz reich gestickter Messornate besitzt, bewahrt an den ausgedehnten Absperrungswänden des innern Chores einen seltenen Kunstschatz von wohlerhaltenen alten Behängen („tapecia"), wie sie als Dorsalbekleidung an dieser Stelle in den Stiftskirchen des XI. und XII. Jahrhunderts nicht selten angetroffen wurden. Trügt uns nicht ein Stylgefühl, so möchten wir diese Teppichwirkereien, einzig in ihrer Art, dem XI. Jahrhundert zuweisen. Dieselben, in Wolle gearbeitet, bringen in langer Reihe zusammenhängende Scenen aus dem Alten und Neuen Testamente zur Darstellung.[2]) Zweifelsohne bewahrten die reichen Stifter zu

---

[1]) Kürzlich waren wir so glücklich, in der hiesigen Gereonskirche eine äusserst seltene „tapecia" aus dem Beginne des XII. Jahrhunderts zu Tage fördern zu helfen, die unstreitig als das älteste scenerirte Gewebe zu bezeichnen ist, das sich in dieser Technik und Composition am Rheine bis auf unsere Tage gerettet hat. Von runden Kreismedaillons umgeben erblickt man, immer wieder zurückkehrend, den Kampf eines vierfüssigen Ungethüms mit dem geflügelten Greifen. Dieser merkwürdige Teppich, ein haute-lisse in eigenthümlicher Technik, ist gewirkt (fait au metier) und nicht gestickt.

[2]) Vgl. Der Dom zu Halberstadt, von Dr. Lucanus. Im Privatbesitze dieses Archäologen sehen wir noch einige grössere Ueberreste von gewirkten Tep-

Essen, zu Quedlinburg, zu Gandersheim, zu Ober- und Niedermünster in Regensburg vor ihrer Beraubung und Plünderung eine Menge ähnlicher kunstreicher Teppichwerke, die von dem geläuterten Geschmacke, der Kunstfertigkeit und Ausdauer jener meist fürstlichen Klosterfrauen Zeugniss gaben, die, den Pomp und Luxus des Hofes verachtend, sich hier in ruhiger Zelle dem beschaulichen Leben gewidmet hatten. So zeigt man heute noch in der Sacristei zu Quedlinburg einige äusserst merkwürdige Ueberreste von in Figuren gewirkten vielfarbigen Teppichen, die ein noch höheres Alter als die eben erwähnten in Halberstadt beanspruchen dürften und möglicherweise aus dem Schlusse des X. Jahrhunderts herrühren können. Merkwürdigerweise wurde von einem geübten Kenner ein Bruchtheil dieses für die Kunstgeschichte so interessanten Teppichwerkes aus Kirchenstühlen zu Quedlinburg, der sich in sehr desolatem Zustande befand, hervorgezogen, woselbst derselbe lange Jahre hindurch ein unwürdiges, ungekanntes Asyl gefunden hatte. Noch führen wir an, dass die Stickerei, meistens jedoch nur in Wolle, es nicht unterliess, die Bedeckungen für Knie- und Sitzbänke im innern Chore (scamnalia), so wie auch die verschiedenen Polster und Kissen (pulvinaria, cussina), wie sie zum Sitzen oder Knieen im liturgischen Gebrauche sind, kunstreich und gewählt auszustatten.

Wenn nun schon die Pietät des Mittelalters für alles das eine zarte Aufmerksamkeit zeigte, was zur kunstreichen Ornamentirung aller jener Gebrauchsgegenstände diente, die mit der würdevollen Begehung der h. Opferhandlung in entfernterer Beziehung standen, wie sehr musste denn der Frommsinn der Vorfahren darauf Bedacht nehmen, die Gewänder derjenigen durch die Kunst der Nadelwirkerei würdevoll auszustatten, die die Verwalter und Ausspender der Heilmittel der Kirche waren. Und so sehen wir denn aus den Schatzverzeichnissen älterer Kirchen, wie namentlich seit dem XI. Jahrhundert in den meisten Gewandschränken der Sacristeien kirchliche Ornate und Bekleidungsstücke der verschiedensten Art sich mehren, die, meistens aus seidenen Stoffen bestehend, mit einzelnen gestickten Ornamenten verziert, die Bestimmung trugen, die würdevolle Begehung des Gottesdienstes, namentlich an Feiertagen, verherr-

---

pichen mit figürlichen Darstellungen, ähnlich wie dieselben ebenfalls in der Art der „tapisserie de velours" in der Sacristei zu Quedlinburg heute noch bewundert werden.

lichen zu helfen. Besonders war es in reichern grössern Abteikirchen, so wie in bischöflichen Kathedralen vorzugsweise der Pontifical-Ornat des Bischofes und Abtes, den die Stickkunst auf's reichste auszustatten in jeder Weise bemüht war. Namentlich boten die Aurifrisien des Messgewandes, die im XI. und XII. Jahrhundert die Form des Palliums der Erzbischöfe imitirend, in Weise eines gabelförmig über die Schultern ansteigenden Kreuzes das Messgewand auf beiden Seiten als Ornamente belebten, eine passende Gelegenheit, hier die Kunst des Stickens in reichster Fülle sich entfalten zu lassen. Und weil die Stickerei sich nicht immer im Stande erachtete, diese schmalen, schräg ansteigenden Stäbe (aurifrisia, auriphrygia, franz. orfroies) an reichern Festtagsgewändern würdig und reich genug auszustatten, so verbündete sie sich zuweilen mit dem befreundeten Goldarbeiter, der im kostbaren Material in kleinern, aus Silber oder Gold getriebenen Ornamenten das Fehlende der Stickerei zu ergänzen suchte. So besitzt die Sacristei des Domes zu Halberstadt aus dem XII. Jahrhundert noch einige Messgewänder, an welchen die Stickerei mit der Goldschmiedekunst gewetteifert haben, um die Form eines schräg über die Schulter ansteigenden Gabelkreuzes auf's kunstreichste auszustatten. Es würde uns ein Leichtes sein, eine Menge älterer Messgewänder namhaft zu machen, die, aus dem Schlusse des XI. und dem Beginne des XII. Jahrhunderts stammend, sämmtlich die Form der „campanula", ohne allen Einschnitt, und das oben bezeichnete Ornament in höchst kunstreicher Stickerei darbieten. Diesen Nachweis für eine geeignete Stelle in einer spätern Lieferung uns vorbehaltend, fahren wir hier in der einfachen Aufzählung fort, welche liturgische Gewänder bereits in dieser frühen Kunstepoche durch die Stickkunst ihre ornamentale Ausstattung fanden. Vor allen Pontifical-Gewändern war es um diese Zeit die bischöfliche „mitra", welcher die Stickkunst ihre besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Man beschränkte sich nicht nur darauf, den ornamentalen Bandstreifen [1]), „circulus", der als untere Randeinfassung der Miter das Haupt des Infulirten umgab, durch die Stickkunst auszuschmücken und zugleich auch den nach oben hin vertical ansteigenden Stab, „titulus", sondern man war an reichern bischöflichen Infulen auch darauf bedacht, sogar die freien Felder der bischöflichen Inful auf beiden Seiten der dreieckigen Erhebung (cornua) oft durch eine Menge von ein-

---

[1]) Caeremoniale Gregorii X. P. (XIII. Jahrh.)

gestickten Ornamenten zu verreichern.[1]) Um die Mitra als hervorragende Kopfzier des Pontifex möglichst kunstreich auszustatten, nahm die Stickkunst in dieser Epoche, namentlich zur Anwendung von Perlen und eingefassten Edelsteinen, als: Rubinen, Smaragden, Saphiren und Amethisten ihre Zuflucht, die sie oft in zu grosser Häufung auf der kleinen Fläche der Inful anwandte. Daher findet man auch in ältern Schatzverzeichnissen oft die Angabe : „item mitra pretiosissima gemmis et perlis ornata“, oder: „mitra festalis gemmata“. Auch sogar die Miniaturmalerei zog man zuweilen herbei, um den Reichthum der gestickten „ligulae“ an bischöflichen Mitren in der Weise zu vermehren, dass man kleinere Miniatur-Medaillons auf Pergament auf's zarteste ausmalte, dieselben, von Stickereien umgeben, auf den schmalen Streifen der Mitra aufnähete und mit kleinen Perlrändern einfasste.[2]) Besonders boten Stolen und Manipel, deren sich die Bischöfe bei den Pontificalhandlungen bedienten, sehr geeignete Räume dar, die die Kunst des Stickers in verschiedenartiger abwechselnder Technik zierlich auszustatten sich nicht nehmen liess. Ausser einigen besonders reichen Stolen und Manipeln in der oft erwähnten Schatzkammer zu Halberstadt verdienen hier noch eine besondere Erwähnung die reich gestickten Stolen, zu dem Messgewande gehörend, was der heil. Thomas Becket von Canterbury während seines Aufenthalts zu Sens nachweislich bei der Feier der h. Messe in Gebrauch hatte. Das merkwürdigste Exemplar einer reich gestickten Stola und einer Manipel aus dieser Zeit, eine offenbar griechische Kunststickerei, unseres Dafürhaltens dem Schluss des XI. Jahrhunderts angehörend, bewahrt man heute noch im Schatze des Münsters zu Aachen. Dieselbe zeigt Halbfiguren, in Plattstich ausgeführt, vorstellend die Bilder verschiedener Heiligen, deren Namen in griechischer Majuskelschrift in Gold eingestickt sind. Auch war es bereits im XI., mehr

---

[1]) Solche ältere Mitren mit einem grossen Aufwand von Stickereien besitzt heute noch der Dom von Halberstadt, die Benedictiner-Abtei St. Peter zu Salzburg und sind bei diesen reichern Infulen sowohl die Stäbe als auch die „cornua“ mit vielen zierlich getriebenen Goldblechen kunstvoll ausgestattet.

[2]) So fanden wir in dem Schatze der altehrwürdigen Kathedralkirche zu Anagni, zwischen Rom und Neapel, dem Geburtsorte und dem frühern Bischofssitze des grossen Innocenz III. mehrere sehr merkwürdige bischöfliche Infulen, die wohl zu Innocenz' Zeiten in Gebrauch gewesen sein mögen. Die ältesten derselben, griechische Nadelarbeiten in Gold gestickt, schienen uns aus dem XII. Jahrhundert herzustammen. Vgl. das Nähere über diese merkwürdigen Stickereien zu Anagni in dem Berichte des M. Barbier de Montault in Didron Annales Archéologiques, Juillet et Août 1857.

aber noch im XII. Jahrhundert in der Kirche Gebrauch, den untern Saum der reichern Pontifical-Alben, die heute unbegreiflicher Weise ohne Noth geschwächt und ihrem Zwecke widersprechend, mit einem leichten Spitzengewebe, oft von modernem, unkirchlichem Aussehen, „garnirt“ werden, mit reich gestickten, schweren Goldsäumen, in einer Weise würdig und kunstgerecht zu umgeben, dass durch die natürliche Schwere des untern Saumes (lymbus, praetexta) die Albe nach unten hin den rechten Fall hatte und durch den breiten aufgenähten Saum mehr geschützt war. Aeltere Schatzverzeichnisse führen uns, wie wir in einer folgenden Lieferung zeigen werden, eine Menge solcher an den Säumen und den Ausmündungen der Aermel (cum manicis auriphrygiatis) kunstreich mit Stickereien eingefasste Umrandungen an, die in dieser Epoche der Albe zum auszeichnenden Schmucke gereichten. [1]) Bis zur Zeit der Säcularisation bewahrte noch die Canonicatkirche des heil. Andreas bei Freising eine solche durch reiche Stickereien kostbar ausgestattete Albe, die in ihrer Art als ein besonders hervorragendes Kunstwerk der Nadelwirkerei, wahrscheinlich aus dem XI. Jahrhundert, als Geschenk vom Bischof Ellenhart († 1078) herrührend, angesehen werden konnte. [2]) Auch das „amictus“, das heute gewöhnlich den Namen „humerale“ trägt, war ehemals, da es noch in Weise eines Helmes über das Haupt ausgebreitet, und erst nach Anlegung des Messgewandes heruntergeschoben wurde, so dass es wie ein reich gestickter Kragen den Ausschnitt des Messgewandes am Halse verdeckte, mit einer schmalen, mehr oder weniger reich ausgeführten Stickerei (parura, plaga) versehen, die mit der gestickten Ornamentation an der Alba correspondirte. Deswegen wurde auch dieses Schultertuch, das mit einer aufgenähten kunstreichen Nadelarbeit nach Art der gestickten „parura“ am Saume der Alba analog ausgestattet war, als integrirender Theil, zu der Albe gehörend, betrachtet. Gegen Schluss des XI. Jahrhunderts erscheint auch die pluviale, die, wie es auch ihr Name besagt, in älterer Zeit mehr als cappa bei den Sängern und niedern Kirchenbediensteten im Gebrauche war, als Vesperalgewand bei der höhern Geistlichkeit, und ist es hier der

---

[1]) In dem ehemaligen Benedictinessen-Stifte zu Göss in Steiermark bewunderten wir noch eine solche ältere Albe mit einem breiten mit Goldstickereien verbrämten Saume, die einzige Albe, die uns in dieser reichen Ausstattung bei ausgedehnten Nachforschungen zu Gesicht gekommen ist.

[2]) Vgl. hierzu Professor Dr. Sighart: „Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiöcese München-Freising.“ Seite 238.

vordere schmale Stab, an der Oeffnung der pluviale (aurifrisia, praetexta) so wie das hintere Schild, (clypeus, was im XII. und XIII. Jahrhundert noch eine sehr bescheidene Ausdehnung hatte) das die Stickerei für ihre Ornamente vorzugsweise in Anspruch nahm. Noch erwähnen wir der grössern Kirchenfahnen und der Banner, die, weil sie grössere Flächenausdehnung boten, von der Nadelmalerei schon im XI. und XII. Jahrhundert vielfach mit figürlichen Darstellungen, Sprüchen und Ornamenten in geeigneter Technik belebt wurden, jedoch so, dass dadurch die Fahne nicht ohne Noth erschwert und nicht widernatürlich in der Mitte steif und unbeweglich gestaltet wurde. Unseres Wissens nach bewahrt nur noch die Schatzkammer zu Halberstadt zwei ältere griechische Fahnen (vexillum, labarum), die, aus dem Schluss des XII. Jahrhunderts stammend, höchst merkwürdige figurale Goldstickereien zeigen, mit eingestickten griechischen Sprüchen umgeben, auf deren Beschreibung wir später zurückkommen werden. [1])

Es würde zu weit vom vorgesteckten Ziele abführen, wenn wir hier noch weiter darauf eingehen wollten, die Nachweise beizubringen, wie und welche besondere Theile des am Altare gebräuchlichen Weisszeuges bereits im XI. und XII. Jahrhundert von der Stickkunst mit Ornamenten in Seide, Wolle und Leinen kunstreich ausgestattet wurden. Das Nähere darüber werden wir später anzuführen nicht versäumen, wenn wir die Stickkunst hinsichtlich ihrer technischen Einrichtung erörtern, wie sie im XIV. und XV. Jahrhundert ihre Höhe auch in der Weisszeugs-Arbeit erreicht hatte. Hier genüge es nur noch anzudeuten, dass bereits im XI. und XII. Jahrhundert es in der abendländischen Kirche vielfach Sitte wurde, grössere Leintücher in Weisszeugstickereien mit Anwendung des Tambouretstiches so auszufüllen, dass sich figurale und ornamentale Bildungen erzielen liessen. Dieser grossen Tücher, Hungertücher (pallia quadragesimalia, französ. drap de faim) genannt, bediente man sich, um dieselben in der Fastenzeit zur Verhüllung und Abtrennung des Chores vom Schiffe der Kirche unter dem „Triumphbogen" aufzuhängen, der den Eintritt in das Chor bezeichnete. [2])

---

[1]) Auch in Würzburg zeigt man noch eine merkwürdige Fahne des heil. Kilianus, die jedoch nicht ein so hohes Alter beanspruchen darf. Desgleichen bewahrt der Domschatz von St. Veit das sogenannte „vexillum St. Georgii" mit einem eingestickten Perlenkreuze. So findet sich auch in der Waffenhalle des königl. Museums zu Dresden ein älteres griechisches Banner.

[2]) Vielleicht alsRest eines solchen Hungertuches hat sich auf einem gröbern Leintuche in der Apostelnkirche zu Köln bis zur Stunde noch erhalten. Die darauf

Gleichwie mit dem Beginne der Kreuzzüge gegen Ende des XI. Jahrhunderts allen Künsten im Dienste der Kirche ein erhöheter Aufschwung gegeben wurde, so kam dieser jugendlich frische Impuls, von religiöser Begeisterung gehoben, vornehmlich jener Kunst und ihrer höhern Entwickelung zu statten, die ja in ältester Zeit aus dem Oriente stammte und daselbst noch fortwährend ihre besondere Pflege genoss. Byzanz und die orientalischen Provinzen des oströmischen Kaiserreiches, die Küsten von Kleinasien und Syrien, Arabien und Aegypten waren jene Länder, wo seit der frühesten Zeit sowohl die kostbarsten Seiden- und Goldstoffe für den grossen Weltmarkt angefertigt wurden, als auch woher bis zum XII. Jahrhundert nicht nur einzelne Stickereien für kirchlichen und profanen Gebrauch auf Handelswegen für grosse Summen beschafft zu werden, sondern woher auch die vorzugsweise im XII. Jahrhundert aufgeblühte und selbstständig gewordene Kunst des Stickens ihre Musterbilder und Anhaltspunkte und auch vorzugsweise das nöthige Stickmaterial: Seide, Purpur und Goldfäden zu beziehen pflegte. Die Schranken, die seither den Occident vom Oriente abgeschlossen hatten, schwanden im Jahrhunderte der Kreuzzüge mehr und mehr. Neue Handelsverbindungen wurden mit den industriereichen Städten des Orients: Byzanz, Alexandrien, Damaskus, Antiochien und später auch Jerusalem, das Hauptziel der abendländischen Pilger, angeknüpft, woher der Occident seinen Bedarf an reichen Stoffen und prachtvollen Kunststickereien zu beziehen begann. Namentlich zählten gegen Mitte des XII. Jahrhunderts, ältern Schriftstellern zufolge, Byzanz, Alexandrien und Jerusalem zu jenen reichgefüllten Stapelplätzen, wo der Luxus und der Kunstfleiss der Araber, Perser, Indier für abendländische Kaufleute und Pilgerzüge durch grosse Caravanen zusammenhäufte, was die Kleinkünste des Orients, namentlich im Fache der Weberei, der Stickerei, der Elfenbeinschnitzwerke, der Emaillir- und Goldschmiedekunst schon seit Jahrhunderten hervorzubringen gewohnt waren. Seit dieser Zeit sandten die zugänglicher gewordenen Handelsplätze des Morgenlandes durch genuesische, venetianische und pisaner Kaufleute jene reichen Webereien und Stickereien in Menge in das Abendland,

---

dargestellten grössern Heiligenfiguren sind jedoch nicht gestickt, wie wir dies an andern ältern Hungertüchern fanden, sondern in leichten Farben gemalt. Es dürfte dies wohl das älteste Vorkommniss der Malerei auf gewebten Stoffen am Rheine sein. Eine unbegründete Tradition sagt von diesem Tuche, es sei dieses das „gestickte Bahrtuch“ der bekannten Richmodis.

die die abendländischen Sieger aus den Reihen der Kreuzritter im Lande der Besiegten hatten kennen und werthschätzen gelernt. Was von diesen reichen kostbaren Stickereien des Orients nicht auf Handelswegen durch Kauffahrer, oft um hohe Preise, in die Hand der Kirche gelangte, das wurde meistens als Geschenk für befreundete Kirchen, von einzelnen Rittern und Anführern der occidentalischen Glaubensstreiter in die Heimath, nach harten und schweren Kämpfen und Gefahren, als Weihegeschenke mitgebracht und auf den Opferaltar der Kirche gelegt. Auch die Bischöfe, die damals häufig mit in den h. Krieg zogen, versäumten es nicht, für die Schatzkammer ihrer Kathedralkirche die kostbarsten Gewebe und Stickereien in Byzanz und Griechenland anzusammeln und als Danksagung nach glücklicher Rückkehr der Kirche zuzuwenden. Bei unserm mehrmaligen Aufenthalt in Halberstadt ist es uns gelungen, Dank der entgegenkommenden Freundlichkeit des verstorbenen, vielseitig gebildeten Ober-Dompredigers Augustini, eine beglaubigte Abschrift jener merkwürdigen Schenkungsacte, wie vorhin schon bemerkt, zu erhalten, die vom Bischof Conrad von Halberstadt bei seiner Rückkehr aus den Kreuzzügen dem Dome daselbst übergeben worden ist. In derselben sind in langer Reihe aufgezeichnet alle jene Stoffe mit reichen Stickereien, die der gedachte Bischof aus dem Oriente, als Geschenke für seine Kirche, mit heimführte. In diesem Verzeichnisse lesen wir von kostbaren Altardecken, die mit Goldfäden gestickt und mit Perlen auf's reichste ausgestattet waren. Von einer andern Decke heisst es: dass auf derselben die Ankunft des Herrn in seiner Herrlichkeit, die „majestas Domini", in Silber und Perlen auf eine sehr edele Weise ausgeführt war. [1])

Aber nicht nur die Bischöfe und die Fürsten, sondern auch der grosse Tross der Kreuzfahrer, die den h. Krieg mitgemacht hatten, kehrten, wie wir im ersten Theile bereits an einer Stelle ausführlicher mittheilten, mit kostbaren Stoffen und Stickereien nach dem Falle von Byzanz, Antiochien und so vieler andern Stapelplätze des Orients beladen, als Begüterte in ihre Heimath zurück, die früher aus Noth die niedrigsten Dienste im Heere der Kreuzritter verrichtet hatten. Dass bei der Opferwilligkeit der damaligen frommgläubigen Zeit die verschiedenen grössern und kleinern Kirchen des Abendlandes ihren guten

[1]) Auch vier Fahnen (vexilla), zwei grössere und zwei kleinere werden in diesem Inventare aufgeführt, die alle in Gold gestickt waren. Wir werden später Gelegenheit nehmen, dieses merkwürdige Inventar mit andern gleichartigen der Oeffentlichkeit mit erläuternden Anmerkungen, zu übergeben.

Theil von diesen Schätzen mit erhielten, geht aus den Sterberegistern verschiedener Kirchen des Occidentes damaliger Zeiten deutlich hervor. Es ist einleuchtend, dass durch dieses massenweise Einströmen von kostbar gestickten und gewebten Stoffen, die die orientalische lang geübte Kleinkunst hervorgebracht hatte, der Stickkunst des Abendlandes ein erhöheter, nachhaltiger Aufschwung gegeben wurde. Man erhielt nicht nur eine Menge der zierlichsten und kostbarsten Musterbilder, wie sie die reichbegabte orientalische Phantasie hervorzubringen wusste, sondern man lernte auch dadurch die vielfach ungekannte, eigenthümliche Art und Weise des Stickens kennen, wie sie der Orient, als die ihm eigenthümliche Technik, lange Zeit hindurch geübt hatte. Am meisten aber trug zur weitern Verbreitung der Stickkunst und ihrer Anwendung zu Cultzwecken der Umstand mit bei, dass das Abendland durch die reichen Erzeugnisse des aufgeschlossenen Morgenlandes nach und nach an einen grössern Pomp und Luxus, sowohl im Privat- als öffentlichen Leben sich gewöhnte, und dass die jugendlich aufstrebenden Völker des christlichen Abendlandes, von religiösem Eifer gehoben, fortan bestrebt waren, in jenen herrlichen Prachtbauten, die das XII. und XIII. Jahrhundert allenthalben entstehen sah, die Feier der h. Geheimnisse in aller Würde und mit dem grössten Glanze, was Ausstattung der liturgischen Gewänder und Ornate betrifft, sich entfalten zu sehen. Dass in Bezug auf Anschaffung von reich ausgestatteten kirchlichen Gewändern und Ornaten im XII. und XIII. Jahrhundert ein solcher bedeutender Aufschwung erfolgt war, wie dies eben angedeutet wurde, das bezeugen deutlich die Schatzverzeichnisse der Kathedralen des Abendlandes, angefertigt im XII. und XIII. Jahrhundert, im Vergleiche mit jenen dürftigen und kurzen Schatzverzeichnissen, die das X. und XI. Jahrhundert entstehen sah. [1]) So liegen uns Inventare aus dem X. und XI. Jahrhundert vor, der Abteien Kremsmünster, Martinsberg in Ungarn, der Kirche von St. Peter in Olmütz, der Hochstifter von Bamberg, St.

---

[1]) Seit längern Jahren haben wir es uns zur Aufgabe gemacht, auf grössern Reisen allenthalben die Abschriften von ältern Inventarien des Mittelalters vornehmen zu lassen, und ist diese interessante Sammlung jetzt schon bis auf 42 Inventare angewachsen, wodurch die Schätze der bischöflichen Kirchen des Mittelalters an liturgischen Gewändern und Gefässen ausführlicher sich nachweisen lassen. Sollten Leser dieser Blätter vielleicht in der Lage sein, diese Sammlung durch Angabe von ähnlichen, uns noch unbekannten, vorfindlichen Verzeichnissen vermehren zu können, so würden wir dringend um eine desfallsige schriftliche Mittheilung ergebenst bitten.

Georg in Köln etc., fast sämmtlich aus dem XI. Jahrhundert, wo nicht nur selbst die Zahl der Gewänder eine sehr beschränkte und unansehnliche ist, sondern wo auch seltener von Stickereien und reich verzierten Säumen an Ornaten Erwähnung geschieht. Hingegen lesen wir in den Inventaren der Domschätze, die uns noch ungedruckt vorliegen, von Trier, Halberstadt, Mainz, St. Peter in Rom, der Kathedrale von Palermo und mehrern französischen und englischen bischöflichen Kirchen eine Menge von interessanten Angaben der gegen den Schluss des XII. und Anfang des XIII. Jahrhunderts in den betreffenden Sacristeien zahlreich vorfindlichen bischöflichen und priesterlichen Gewänder, sondern auch eine grosse Zahl von neuen ungekannten Termen kommen in diesen Verzeichnissen gehäuft vor, wie man um diese Zeit die einzelnen gestickten Ornamente hinsichtlich ihrer Herkunft, ihrer Technik und der Kostbarkeit ihrer Ausführung zu benennen pflegte.

Die grössere Ausdehnung, die im Zeitalter der Kreuzzüge die Stickkunst im Dienste des Altars gewonnen hatte, gibt sich am meisten dadurch zu erkennen, dass man sich nicht mehr, wie in den vorhergehenden Jahrhunderten, damit begnügte, einzelne hervorragende ornamentale Theile an den priesterlichen Gewändern, den Vorhängen, Altarbekleidungen durch gestickte Arbeiten reicher auszustatten, sondern dass man, zumal an Festtags-Ornaten, dazu überging, den ganzen Seidenstoff der faltenreichen priesterlichen Gewänder so mit goldenen Dessins kostbar durch Nadelarbeiten zu heben, dass dadurch doch nicht ein schöner leichter Faltenwurf übermässig erschwert oder verhindert wurde. Diese Dessins im XII. und XIII. Jahrhundert waren meistentheils gewählt aus dem Thier- und Pflanzenreich und bildeten schwunghafte Arabesken von naturhistorisch scenerirten Darstellungen, zuweilen mit symbolisch-mystischer Bedeutung, die meistens von Kreisen oder andern geometrisch geformten Umrandungen, die sich netzförmig fortsetzten, umringt waren. Die Stickerei wählte also ihre Motive und Ornamente aus demselben Bereiche, woher auch die Sculptur, zur Belebung der Capitäle, Sockel, Wulste, Simse, ihren Vorrath an Ideen hergenommen hatte. Dass der Orient in Aufstellung solcher oft bizarren, immer aber schwung- und phantasievollen historisch scenerirten Bildungen, namentlich in den Geweben und Stickereien, die zur Zeit der Kreuzzüge massenweise ihren Eingang in das Abendland fanden, für die Kleinkünste, besonders aber für die Stickkunst maassgebend wurde, ist uns vielfach einleuchtend geworden, da wir uns in der

glücklichen Lage befanden, in den grössern Schatzkammern der meisten Kathedralen des westlichen und südlichen Europa's noch eine Menge solcher mit Thierfigurationen gestickten liturgischen Gewänder ausfindig zu machen, wogegen der grosse Bernhard in seiner ascetischen Strenge anzueifern sich verpflichtet erachtete. [1]) Um nicht zu weitläufig zu werden, beschränken wir uns hier darauf, bloss einige der hervorragendsten liturgischen Gewänder namentlich anzuführen, wie sie aus dieser fortgeschrittenen Epoche der Stickerei, aus dem XII. Jahrhundert herstammend, in einigen grössern Sacristeien bis heute noch sich erhalten haben. In erster Reihe nennen wir zwei kostbare Dalmatiken, aus einem schweren rothen Seidenköper angefertigt, im Schatze des Domes von Halberstadt. Dieselben sind äusserst weit und faltenreich gehalten und reichen fast bis zu dem Knöchel herunter. Auch die Aermel, geschlossen und ohne Oeffnung unter dem Arme, sind sehr weit und bedecken den ganzen Arm fast bis zur Hand. Die fortlaufenden Motive in diesen beiden Tunicellen zu Halberstadt bilden in Gold gestickte, sich an einander fortsetzende Kreise, in welchen ebenfalls in Gold gestickt die Figuren von Drachen, Löwen, Adlern und andern symbolischen Thieren, ornamental gehalten, zur Darstellung gebracht sind. Es hat uns scheinen wollen, als ob diese beiden reichgestickten Diakonengewänder, die eine als „tunicella“ und die andere als „dalmatica“ unter der „casula“ des Bischofes ihre Anlegung fanden, wenn er an höhern Festen als Pontifex celebrirte. Auch befindet sich in dem ebengedachten „vestiarium“ zu Halberstadt ein kostbares Messgewand in schwerer blauer Seide, das in seinem ganzen Grundstoffe von grössern umfassenden Medaillons durchzogen, in Gold gestickte stylisirte Adler zeigt, die eine mehr heraldische Auffassung und Ornamentation verrathen. Auch anderwärts fanden wir an Messgewändern vielfach diese auf Seidenstoffen in Gold gestickten Thierbildungen, wie sie vollkommen analog in grösster Abwechselung an den scenerirten Gold- und Seidenstoffen des XII. Jahrhunderts, von Kreisen und Vielecken umringt, als Dessins in schwere Seidenstoffe gewebt, vielfach variirend vorkommen. Diese Thierformationen, meistens symbolischer Bedeutung, wie sie als gestickte Dessins hier gedacht werden, haben wir ihrer Bedeutung und Form nach näher beschrieben in der ersten Abtheilung dieses Werkes. [2]) Um hier nicht dasselbe zu wiederholen, verweisen wir darauf und fügen

---

[1]) Vgl. Kreuser, der christliche Kirchenbau. II. B. Seite 174.

[2]) Vgl. I. Lieferung Seite 12, 13 und 14.

noch hinzu, dass die meistens in Gold eingestickten Thierfigurationen nur hinsichtlich ihrer Grösse von den gleichartigen eingewebten Dessins derselben Epoche sich unterscheiden. Tafel VII. veranschaulicht uns die Copie einer sehr interessanten Stickerei, wie wir dieselbe in einem kleinen Reste von unserm für Erforschung der Geschichte liturgischer Gewänder leider zu früh verstorbenen Freunde Abbé Martin zum Geschenk erhalten haben. Dieser Bruchtheil rührt ebenfalls von einem Messgewande aus dem Beginne des XII. Jahrhunderts her und zeigt, von kleinem Blätterwerk in romanischem Style umgeben, als retournirende Dessins, zwei gegen einander gestellte geflügelte Greife, auf eine sehr originelle Weise in Gold gestickt. Der Sticker hat nämlich seine Ornamente, entlehnt aus dem Thier- und Pflanzenreiche (Arabeske), auf eine Grundlage von dunkelblauer ungemusterter Seide (schwerer Satin) so anzubringen gewusst, dass die seidene Unterlage nicht im mindesten durch die aufgestickten Goldfäden auf Dauer beschädigt werden konnten; deswegen hat er die Goldfäden, die dicht neben einander gefügt die oben bezeichneten Musterbilder, durch kleine Ueberfangstiche in gelben Seidenfäden, nach kurzen Zwischenräumen, auf der Unterlage befestigt. Um aber seiner Kunstarbeit einen noch grössern Halt zu geben, hat er den dunkelblauen Seidenstoff noch mit einem starken Futterzeuge in Leinen hinterlegt. Die Ueberfangstiche, die, wie eben angegeben, die Goldfäden auf dem seidenen Fond befestigen, sind zugleich auch durch das Leinenfutter gezogen und hat sich, dieser zweckmässigen Vorkehrung wegen, die reiche Goldstickerei heute, trotz ihres mehr als 600jährigen Bestandes, ausgezeichnet gut erhalten. Eine vollständig identische Goldstickerei hinsichtlich der Thier- und Pflanzen-Ornamente und der blauseidenen Unterlage findet sich heute noch an der merkwürdigen Casel, die, irren wir nicht, den Namen „Messgewand des h. Bernard“ trägt, worin dieser grosse christliche Denker des Mittelalters bei seinem Verweilen in Aachen die h. Messe gefeiert haben soll. Wenn auch diese Tradition nicht durch schriftliche Documente sich erhärten lässt, so wird jedoch die Art und Weise der Stickerei, so wie die eigenthümlich stylisirten Greife, dann auch das romanische Laubwerk geübtern Augen als Beweis gelten, dass wenigstens die besagte Nadelarbeit die Tage des heil. Bernhard gesehen haben könne und dass kein materieller, stofflicher Grund vorliege, der chronologisch mit der oben angeführten ehrwürdigen Ueberlieferung in Widerspruch stände.

Im XII. Jahrhundert scheint es vielfach im Gebrauche gewesen zu sein, sich an Festtagen solcher reich in Gold gestickter Messgewänder zu bedienen, die, hinsichtlich ihrer Muster, sehr analog mit dem Dessin, welches wir auf Tafel VII. mitgetheilt haben, kunstreich ornamentirt waren mit symbolischen Thiergestalten von Adler, Löwe, Greif, Pelikan, Einhorn etc. Dass man nach diesen in Gold gestickten Thierfiguren im XII. Jahrhundert, wie früher im Vorbeigehen angedeutet wurde, auch häufig die Gewänder benannte und nicht, wie das heute vielfach der Fall ist, nach den Farben, erscheint uns gar nicht auffallend, indem diese symbolischen Thierornamente, oft in ziemlich grossem Umfang, hervorstehend in Gold und Farbe, sich auch dem Blicke der Fernstehenden sofort kenntlich machten. Damit übereinstimmend lesen wir in ältern Schatzverzeichnissen, dass die liturgischen Gewänder häufig nach diesen vielgestaltigen, theils eingewebten, meistentheils aber eingestickten naturhistorischen Mustern benannt zu werden pflegten, z. B. das Adlergewand, das Messgewand mit dem Löwen, die Pfauenkapelle u. s. w.

Man begnügte sich jedoch nicht in der form- und bilderreichen Zeit des XII. Jahrhunderts die Stickkunst in untergeordneter Weise zur Darstellung von gestickten, meist symbolischen Thierfigurationen an liturgischen Gewändern auftreten zu lassen, sondern man versuchte sich auch in Anfertigung von grössern Heiligenfiguren in Plattstich gestickt, wie sie den Antependien an der vordern Hauptfronte des Altars zum auszeichnenden Schmuck an hohen Festtagen gereichen sollten. Dass die Darstellung der zwölf Apostel in aufrechter Stellung unter architektonischer Einfassung sich zur Stickerei besonders an dieser Stelle eignete, ersieht man an den vielen Altarbekleidungen aus dieser Zeit, die fast durchgehends mit den gestickten Figuren der zwölf Sendboten kunstgerecht verziert waren. In Mitte dieser Apostelstatuen erscheint auf diesen gestickten Festtags-Vorhängen in der Regel die „majestas Domini", der Herr, wie er erscheint auf den Wolken des Himmels zum zweiten Male wiederkommend, nicht als Erlöser, sondern als Richter, mit erhobener segnender Rechten, und dem Buche der Belohnung (liber scriptus) in der Linken. Die Darstellung auf Taf. VIII. veranschaulicht in charakteristischer Copie zwei Standbilder von Aposteln, in einer Grösse von 56 Centimetern, wie sie die Stickkunst gegen Mitte des XII. Jahrhunderts in sehr edeler Composition und gewählter Technik hervorgebracht hat. Ehe-

mals bildeten diese beiden integrirende Theile einer grössern „palla altaris“, die mit zu den bedeutendern kirchlichen Stickarbeiten gerechnet werden konnte, die, aus dem XII. Jahrhundert stammend, sich theilweise noch bis auf unsere Tage erhalten hat. Leider fanden wir diese ehrwürdigen Reste einer frühern blühenden Kunst-Industrie an unwürdiger profaner Stelle von Moder und Feuchtigkeit aufgerieben, so dass wir von der ganzen Altarbekleidung nur einzelne Ueberreste retten und durch allmäliges Trockenlegen und andere künstliche Mittel wieder herstellen konnten. Aus den übrigen kleinen Resten, die sich glücklicher Weise noch ergaben, war zu entnehmen, dass dieser reichgestickte Altarvorhang ehemals folgende Einrichtung gehabt hatte. In der Mitte dieses „frontale“ thronte der Heiland, sitzend auf dem Regenbogen mit segnender Rechte und einem geöffneten Buche, worauf man in romanischen Majuskeln die Worte liest: „Ego sum liber vitae“. Der Heiland, wie er in seiner Majestät zurückkehrt, umgaben, wie immer, die vier symbolischen Thiergestalten der Evangelisten, von Kreismadaillons eingefasst; zu beiden Seiten des Weltenrichters waren gestickt aufrecht stehend unter einer sich gleichmässig fortsetzenden Rundbogenstellung die ernsten Gestalten der zwölf Apostelfürsten, wie sie in der Verklärung mit dem Herrn am Tage des Gerichtes wiederkehren werden. (Vgl. Taf. VIII.) In den Rundbogen, die sich baldachinartig über den Häuptern der Apostel befinden, ersieht man die eingestickten Namen der einzelnen Standbilder. Als oberer Einfassungsrand, der wohl unmittelbar von der Deckplatte des Altars herunterhing, befanden sich ehemals ebenfalls unter kleinen Bogenstellungen in Brustbildern mehrere Engelfiguren mit Spruchbändern, auf welchen der bekannte Spruch stand, der noch aus einzelnen Ueberresten zu entnehmen war: „Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Zabaoth“. Die Länge des ganzen Antependiums mag nach unserer Berechnung ehemals 3 Meter 25 Centimeter in seiner Länge und 1 Meter 26 Centimeter in seiner grössten Höhe betragen haben. Was nun die Technik dieser merkwürdigen Stickerei betrifft, so hat jedenfalls ein geübter Maler des XII. Jahrhunderts mit fester Hand die Conturen, sowohl der Figuren als der einzelnen Ornamente, auf grobe Leinwand, als Unterlage, hingezeichnet, und hat die kunstgeübte Nadel der Bildstickerin zuerst in derben, ziemlich erhaben aufliegenden Flechtstichen die Umrisse der Figuren, so wie die Incarnationstheile und die Hauptlinien der Gewandungen vorerst ausgeführt. Alsdann hat sie die einzelnen Gewandpartieen und die übrigen Ornamente

mit breiten neben einander liegenden Flechtstichen so ausgefüllt, dass dadurch in regelmässiger gleichartiger Technik die Hauptlocaltöne in der Stickerei gebildet wurden. Sämmtliche Fleischpartieen sind in unregelmässigem Plattstiche ausgeführt. Durch das lange Liegen an einem dumpfen und feuchten Orte sind die Farben an der vorliegenden interessanten Stickerei so erloschen, dass man kaum noch die frühern Haupttöne in der Farbe wahrnehmen kann. Von allen Farbetönen hat sich am besten erhalten die violette echte Purpurfarbe der Untergewänder dieser Apostelstatuen, die, wie es ihre Erhaltung lehrt, jedenfalls aus dem Safte der Purpurschnecke (murex) genommen war. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Stickerei, die uns die technische Ausbildung und Entwickelung der figuralen Stickkunst im XII. Jahrhundert diesseit der Berge zeigt, wie das auch ihr Fundort deutlich erkennen liess, von abendländischen Künstlern angefertigt worden ist. Dass dieselbe in Deutschland ihr Entstehen gefunden habe, dürfte sich schon in dem bewussten Streben nach Naturwahrheit und Individualität deutlich entnehmen lassen, wodurch bereits im XII. Jahrhundert figurale Darstellungen germanischen Ursprunges sich deutlich von den formverwandten, jedoch verknöcherten und hierarchisch-stereotypen Bildungen der Byzantiner vortheilhaft unterscheiden. Es kann in der vorliegenden Abhandlung, die, kurz gedrängt, den Entwickelungsgang der mittelalterlichen Stickkunst, in sofern sie kirchlichen Zwecken dienstbar war, andeuten soll, unsere Absicht nicht dahin gehen, die vielen Stickereien des XII. Jahrhunderts, wie sie sich in unserer Sammlung noch zahlreich vorfinden, des Nähern zu erörtern; desgleichen können wir bei diesen übersichtlichen Angaben nicht in langer Reihe aufzählen jene vielen Stickereien an liturgischen Ornaten, wie wir sie in den letzten sieben Jahren in den Schatzkammern grösserer Kathedralen auf längern Reisen aufgefunden und kennen gelernt haben. Es sei deswegen nur gestattet, der Vollständigkeit wegen jene ausgezeichneten kirchlichen Stickereien, wie sie sich, durch ihre hervorragende Bestimmung oder Grossartigkeit der Ornamente und figuralen Darstellungen besonders ausgezeichnet, heute noch erhalten haben, hier in Kürze in chronologischer Reihenfolge namhaft zu machen.

Wie wir im Vorhergehenden nachzuweisen versucht haben, waren die Sarazenen im südlichen Spanien und vorzugsweise in Sicilien schon im Beginne des XI. Jahrhunderts unstreitig im Occidente die hervorragendsten Meister, wenn es galt, zarte glänzende Seidenstoffe mit eingestickten animalischen oder vege-

tabilischen Darstellungen auf's kunstreichste auszustatten. Dass diese alten Meister der Stickkunst auch im XII. Jahrhundert, namentlich aber in der zweiten Hälfte desselben, ihre christlichen Rivalen, die ihnen seit Beginn der Kreuzzüge im Abendlande allenthalben erwachsen waren, noch immer in ihrer lange geübten Kunst bedeutend überlegen waren, beweisen deutlich jene prachtvollen Ueberbleibsel von sicilianisch-maurischen Stickereien, wie sie als kostbare Verzierungen an dem altehrwürdigen Pontifical-Ornate der altdeutschen Kaiser sich vorfinden, der, Dank einer höhern Fügung, in vortrefflicher Erhaltung aus den politischen Stürmen zu Anfang dieses Jahrhunderts bis zur Stunde sich gerettet hat und heute einer ehrenvollen Aufbewahrung unter den Augen Sr. K. K. Majestät des Kaisers Franz Joseph in der Kaiserburg zu Wien sich erfreut.[1]) Diese äusserst kostbaren Goldstickereien gehören unstreitig zu dem Ausgezeichnetsten, was im XII. Jahrhundert aus der königl. Gewand-Manufactur, dem oft erwähnten „hôtel de tiraz“ zu Palermo, hervorgegangen ist. Was den Werth dieser Stickereien für spätere archäologische Forschungen noch bedeutend erhöht, ist der Umstand, dass auf den meisten Stickereien sich klar und deutlich angegeben findet in kufischen oder altarabischen Monumental-Charakteren, desgleichen auch in gewöhnlicher Current- oder Neschi-Schrift die Angabe, wann und für wen diese Prachtgewänder angefertigt worden sind. Indem wir uns an dieser Stelle der in Anmerkung [1]) angeführten Ursache wegen, kurz fassen, deuten wir hier nur vorübergehend darauf hin, dass auf dem grossartigsten und reichsten der vorfindlichen Pontificalgewänder, dem prachtvollen Krönungsmantel der ehemaligen römischen Kaiser deutscher Nation, sich in cyprischem Gold durch arabische Stickkünstler zur Darstellung gebracht findet auf jeder Seite ein Löwe in majestätischer Haltung und arabeskenartiger Stylisirung, wie er auf ein Kameel losstürzt und dasselbe unter seinen gewaltigen Tatzen erwürgt. Diese Darstellung ist auf jeder Hälfte des Mantels in Gold gestickt, und sind sämmtliche Contouren dieser grossartigen Figurationen von doppelten Perlrändern umgeben.

---

[1]) Da wir, dem Inhaltsverzeichnisse gemäss, eine kurze Beschreibung, in soweit der beschränkte Raum des vorliegenden Werkes es zulässt, der vorzüglichern Kaisergewänder, unter Beigabe einiger farbigen Abbildungen, zu liefern beabsichtigen, so verweisen wir in Folgendem, bloss um den Faden der gegeschichtlichen Entwickelung der Stickkunst nicht aus dem Auge zu verlieren, in Kürze auf die Höhe der compositorischen und technischen Ausführung der ebengedachten maurischen Kunststickereien.

Beide gleichartigen heraldisch geformten Scenerieen werden in der Mitte getrennt durch eine schlanke Dattelpalme, die die Mitte des grossen faltenreichen Kaisermantels von unten nach oben ausfüllt. An der vordern Oeffnung dieser Kaiserpluviale läuft eine breite, ganz in grossen orientalischen Perlen mit Goldemaillirungen besetzte Borte (praetexta), die den Glanz und den Werth des Krönungsmantels bedeutend vermehrt. Um den untern Saum, von vier Perlrändern contourirt, befindet sich eine merkwürdige Inschrift in bombastisch arabischer Diction, die angibt, dass dieser Mantel gehöre zu dem, was gearbeitet worden ist in der königl. Manufactur zu Palermo, der Hauptstadt Siciliens, im Jahre 528 der Hedschra, d. i. 1133 n. Chr. Geb. Das zweite Gewandstück, das nicht weniger beredtes Zeugniss ablegt von der wirklich staunenswerthen Kunstfertigkeit und manuellen Geschicklichkeit der sicilianischen Sarazenen in der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts ist jene prachtvolle, mit breiten goldenen Säumen verbrämte Kaiseralbe (camisia, alba) die mit einer Neschi-Inschrift, von vierfachen Perlrändern umgeben, in gezogenen Goldfäden gestickt ist. Diese merkwürdige Neschi-Inschrift, achtmal in gleicher Weise an dem untern Goldsaume zurückkehrend, werden wir in einer folgenden Lieferung mit der ausführlichen Beschreibung sämmtlicher gestickten Ornamente veranschaulichen. Die lateinische Inschrift, ebenfalls äusserst delicat in gezogenen Goldfäden gestickt, lautet, ebenfalls achtmal zurückkehrend, wie folgt: „Operatum felice urbe Panormi XV. anno Dn. W. regis Sicilie ducat. apulie et principat. Capue Filii regis W. indictione XIV.“ Diese Inschrift gibt also deutlich an, dass diese kostbare Albe gestickt worden ist in der glücklichen Stadt Palermo unter der Regierung des Königs Wilhelm II. im Jahre 1183.[1])

In derselben königl. Manufactur, dem „gazophylacium“ [2]) der

---

[1]) Eine übersichtliche Detailbeschreibung der deutschen Kleinodien, mit Illustrationen in Holzschnitt, haben wir als Einleitung zu dem angekündigten grossen Prachtwerke in der k. k. Staatsdruckerei in Wien, in dem März-, April- und Mai-Hefte des Jahres 1857 der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Denkmale“ vorläufig veröffentlicht und verweisen wir, der Kürze obiger Andeutungen wegen, auf diese Vorarbeit.

[2]) Neuere Orientalisten haben, fussend auf den Luxus und die Ueppigkeit, die am Hofe der Normannen-Könige, der Nachkommen des Grafen Tancred von Hauteville herrschte, in diesem Gewandhause oder königl. Manufactur eine Art *γύνηζεῖον* erkennen wollen, das ein anständiger Ausdruck für eine Art von Harem gewesen sei. Wenn auch das Sympathisiren einzelner siciliani-

normännischen Könige, sind ferner auch noch jene andern prächtig gestickten Pontificalien angefertigt worden, die ehemals zum Krönungsapparat der deutschen Kaiser gehörten und heute mit den übrigen kaiserlichen Kleinodien in dem Schatze der Hofburg zu Wien ruhen. Dazu sind unter Anderm zu rechnen: die kostbar in Perlen gestickten kaiserl. Sandalen, die kunstreich gearbeiteten Handschuhe, ein Gürtel mit Zierrathen von Perlen und Filigrän; fernerhin noch eine merkwürdige Tunicelle in Form eines Talars aus sehr dunkelm Purpurstoff, dunkelviolet, mit einem purpurrothen Saume, auf welchem ebenfalls reich und kunstvoll maurische Ornamente gestickt sind. Endlich gehören hierzu auch noch die interessanten, eigenthümlich gearbeiteten kaiserlichen Tibialien, eine Art Bein- und Fussbekleidung, in Weise unserer heutigen Strümpfe, die oben mit einem goldgestickten Saume, arabische Inscriptionen enthaltend, verziert sind.

Dass überhaupt die Kunstthätigkeit der Mauren in Palermo in der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts für Anfertigung reich gestickter Gewänder ein sehr ausgebreiteter gewesen sein müsse, und dass dieselben in einer heute ungekannten Weise durch die Kunst der Goldschmiede, der Emailleurs, der Sticker und Weber mit einem orientalischen Luxus die Feierkleider der Fürsten und Grossen damaliger Zeit auszustatten wussten, bezeugen, abgesehen von den eben erwähnten deutschen Reichskleinodien, jene kostbar gestickten königlichen Gewänder, die in den beiden Kaisergräbern im Dome zu Palermo, bei Eröffnung und Wiederherstellung derselben, im Jahre 1781 aufgefunden worden sind.[1]) Es fand sich nämlich die Leiche Heinrich's VI. bekleidet mit den kostbarsten Gewändern und mit einer Krone, deren Häubchen und Stolen von Seidendamast mit Gold- und Perlstickereien verziert waren. Auch die Kaiserleiche Friedrich's II. war noch wohl erhalten, und angethan mit der reich gestickten Albe, der Dalmatik und dem Kaisermantel. Diese Gewänder, in ziemlicher Erhaltung, sind aus prachtvollen Gold- und Seidenstoffen angefertigt an den Rändern und Säumen verziert mit goldgestickten Arabesken und

---

scher Könige mit den Moslemin, z. B. Wilhelm II. und des Hohenstaufen Friedrich II. dem römischen Hofe gegenüber Anstoss erregen musste, so glauben wir doch nicht annehmen zu sollen, dass das oft citirte „hôtel de tiraz“ den eben angedeuteten niedrigen Zwecken, so weit unsere Forschungen reichen, gedient habe.

[1]) Dom F. Daniele, i regali sepolchri del Duomo di Palermo: riconosciuti e illustrati. In Napoli nella stamperia del Rè 1784. fol. max.

arabischen Sprüchen in ähnlichen Ornamentationen, wie dieselben auch an den Säumen der oben angeführten Pontificalien der deutschen Kaiser zu ersehen sind. Auch befand sich noch gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts in den päpstlichen Archiven des Vaticans zu Rom eine merkwürdige Stickerei als Tapete mit kufischen Inschriften in sich schlängelnden Spruchbändern, von Engeln gehalten, die in zierlichen Ornamenten kunstvoll gestickt, geeignet war, eine Vorstellung zu verschaffen von der Höhe der Entwickelung in zeichnenden Künsten, wie sie von den Sarazenen in Sicilien im XII. Jahrhundert geübt wurden.

Wir haben im Vorstehenden, unter Hinweisung auf die betreffenden Kunststickereien, darauf aufmerksam gemacht, dass das XII. Jahrhundert jene Epoche war, wo, hervorgerufen durch maurischen Kunstfleiss, in Sicilien, namentlich aber in den Hauptstädten Palermo, Messina und Syrakus, die Kunst der Nadelwirkereien zu einem noch nicht dagewesenen Grade der Vervollkommnung sich entfaltete. Aber auch Byzanz, die alte berühmte Kunstwerkstätte für solche Meisterwerke, die schon vor dem X. Jahrhundert eine Menge der kostbarsten kirchlichen und profanen Stickereien, wie im Vorhergehenden angedeutet wurde, entstehen sah, leistete noch immer dem gefährlichen Nebenbuhler und Concurrenten in Sicilien unverdrossen Widerstand. Und so gelangten bei der Regsamkeit und Betriebsamkeit der Griechen durch die Handelsverbindung der norditalienischen Freistädte, desgleichen auch bei der Heimkehr vornehmer Kreuzritter eine Menge von kunstreichen Nadelarbeiten in's Abendland, die in der Entstellung, wie wir sie als Bruchstücke heute noch vielfach antrafen, dafür beredtes Zeugniss ablegen, welche Geschicklichkeit die orientalischen Griechen sich in Anfertigung von kunstreichen Nadelarbeiten in hohem Grade erworben hatten. Wir übergehen eine Aufzählung jener orientalisch-byzantinischen Kunststickereien, wie wir sie in den Sacristeien der Dome von Anagni, Halberstadt, Aachen, Danzig, so wie in unserer eigenen Sammlung noch in ziemlicher Anzahl vorgefunden haben, und beschränken uns darauf, hier annähernd jene grossartigen Stickereien zu skizziren, wie sie sich an dem einzigen mittelalterlichen Gewande in der an modernen Prachtstoffen reich gefüllten Sacristei von St. Peter in Rom erhalten haben. Es ist das jene kostbare Kaiser-Dalmatik, die Unkenntniss in den zwei letzten Jahrhunderten als die „dalmatica Leonis III." bezeichnet hat und von der man irrthümlich behauptet, dass sie von Karl d. Gr. bei seiner Krönung in Rom angelegt worden sei. Das nur kann als begründet angenommen

werden, dass diese Dalmatik nicht nur bei verschiedenen Kaiserkrönungen erst seit den Tagen der Hohenstaufen, sondern bei allen feierlichen Gelegenheiten in Gebrauch war, wenn die Kaiser bei ihrem vorübergehenden Aufenthalte in Rom in der vom Papste celebrirten feierlichen Messe als Diakonen das Evangelium sangen, und im Diakonengewande dem Papste ministrirten. Auch geschah das Gleiche in jener feierlichen Krönungsmesse, die der Kaiserkrönung in Rom jedesmal vorherging. Schon Boisserée [1]) in seiner sehr lückenhaft gehaltenen Abhandlung über die Kaiser-Dalmatik in Rom, und vor ihm manche andere Archäologen haben aus sachlichen Gründen darauf hingewiesen, dass das in Rede stehende Prachtwerk der Stickerei unmöglich gegen Schluss des VIII. Jahrhunderts, d. h. unter Papst Leo III. habe entstehen können, und sind wir mit Boisserée, gestützt auf ein mehrtägiges eingehendes Studium, das wir vor dem altehrwürdigen Originale anzustellen die Vergünstigung erhalten hatten, darin einverstanden, dass dieses unvergleichliche Ueberbleibsel der vollendeten byzantinischen Stickkunst gegen Schluss des XII. oder vielleicht noch mit Beginn des XIII. Jahrhunderts in der Hauptstadt des oströmischen Kaiserreiches von äusserst kunstgeübten Händen seine Anfertigung gefunden habe. Eine detaillirte Beschreibung dieser merkwürdigen, Epoche machenden Stickerei für die Abtheilung dieses Werkes, wo eingehend von den Kaiser-Pontificalien gehandelt wird, vorbehaltend, weisen wir hier, der Vollständigkeit und der geschichtlichen Uebersicht wegen, nur darauf hin, dass nicht nur aus den vielen unverkennbar byzantinischen Ornamenten, sondern mehr noch aus dem hierarchisch strengen Typus der Figurationen, nicht weniger aus den eingestickten Inschriften und der eigenthümlichen Technik sich der griechische Ursprung des reichen Kaisergewandes documentiren lässt. Auf der vordern Seite erblickt man reich in Figuren gestaltet und kostbar gestickt die Verklärung des Herrn mit dabei in Gold gestickter Inschrift, als bekanntes Hierogramm, $\overline{\mathrm{IC}}$, $\overline{\mathrm{XC}}$ und der Ueberschrift in neugriechischen Majuskelschriften, *῾Η ΜΕΤΑΜΟ'Ρ-ΦΩΣΙΣ.* Auf der hintern Rückseite entfaltet sich eine zweite reich gestickte Scene, die den Umstehenden am meisten sichtbar war und erblickt man hier in Plattstich gestickt die von den Lateinern ebenfalls sehr häufig dargestellte „majestas Domini“, nämlich die Wiederkehr des Herrn am Ende der Tage. Der

[1]) Ueber die Kaiser-Dalmatik in der St. Peterskirche zu Rom, von Sulp. Boisserée, mit 5 Abbildungen. München 1842.

Heiland thront, wie immer, sitzend auf dem Regenbogen, umgeben von den vier symbolischen Zeichen der Evangelisten. Da nach griechischer Weise bei solchen Darstellungen als Erklärung nie die Inschriften fehlen, so liest man neben dem gekreuzten Nimbus, das Symbol der Gottheit, zu beiden Seiten des jugendlich im glorificirten Leibe dargestellten Erlösers folgendes Legendarium: $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$, *Ἡ Ἀνάστασις $\overline{Κ}$ Ἡ ΖΩΗ'*. Den Herrn in seiner Glorie, wie er sie hatte von Anbeginn, umgeben, von einem goldenen Ringe eingefasst, vorstellend das Himmelsgezelt, die Chöre der Engel in ihren verschiedenen Abstufungen und weiter unten die verschiedenen Coetus der Heiligen, gruppenweise geordnet, wie sie in den grössern Litaneien aufgeführt werden. Auf dem einen Schulterstücke an dem offenen Aermel des Prachtgewandes hat der Kunststicker zur Darstellung gebracht die Scene der Austheilung des Abendmahles und zwar theilt der Heiland selbst, wie das die Stickerei veranschaulicht, auf dem einen Aermel den knieenden Jüngern die Eucharistie aus unter der Gestalt des Brodes und auf dem andern Gewandtheile in der Gestalt des Weines. Auf diese Weise hat die grieschische Kunst, übereinstimmend mit dem Dogma der Lateiner, sinnig und treffend in Nadelmalerei zur Anschauung den Spruch gebracht: „Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der hat das ewige Leben." Diese vielen Figuren und Darstellungen sind sämmtlich in Plattstich in feiner Haarseide gestickt auf einen dunkelvioletten purpurfarbenen Seidenstoff ohne Dessins. Sämmtliche Figuren selbst zeigen eine edele Composition und Zeichnung und leiden nicht an der starren Monotonie und jener rigorösen und ascetischen Steifheit, wie man sie sonst wohl an byzantinischen figürlichen Darstellungen zu finden gewohnt ist. Alle übrigen Laubornamente und Umrandungen sind in gewundenen Goldfäden gestickt; desgleichen auch die vielen Kreuze von Kreisen umgeben, die als Ornamente den übrigen Grundstoff ausfüllen. Wir nehmen keinen Anstand, dieses Gewand, das auch dem phantastischen römischen Volkstribun Cola de Rienzó im Jahre 1347 [1]) zu seinen anmaasslichen Kaiser-Aufzügen hat dienen müssen, unstreitig zu dem Vortrefflichsten gezählt werden kann, was die langgeübten byzantinischen Bildsticker auf dem Gebiete dieser altkirchlichen Kunst hervor-

---

[1]) Vita di Cola di Rienzo, Cap. XXI., bei Muratori antiquitat. Italic. med. aev. T. III.

gebracht haben und noch bis auf unsere Zeit gerettet worden ist.[1])

Der grossen Sorgfalt des Domcapitulars Dr. Pessina für Erhaltung altkirchlicher Kunstgegenstände ist es zuzuschreiben, dass sich bis heute noch ein unscheinbares Stück einer ältern höchst merkwürdigen Stickerei erhalten hat, die uns Aufschluss gibt, in welcher Art und Weise die byzantinische Stickkunst zur Belebung und Ornamentirung grosser Gewandflächen aufgetreten ist. Es bildet das nämlich ein kleines Bruchstück eines schweren dunkelrothen Seidenstoffes (ein festes ungemustertes Sergegewebe in einem feinen Köper), wovon eine unverbürgte Tradition angibt, dass es herrühre von der „casula S. Andreae". Die beifolgende Zeichnung auf Tafel IX. veranschaulicht in gleicher Grösse die Form und zugleich auch die Technik dieser interessanten byzantinischen Stickerei, die wir dem XII. Jahrhundert zu vindiciren kein Bedenken tragen.[2]) Bekanntlich, wie schon in der ersten Abtheilung dieses Werkes weiter angeführt worden ist, waren bereits zur Zeit des oft genannten Anastasius Bibliothecarius in den Geweben und Stickereien zu kirchlichen Ornaten gegen das VII. und VIII. Jahrhundert, von Byzantinern angefertigt, als beliebte Ornamente immer wiederkehrend bezeichnet: „panna holoserica cum orbiculis et cruce". Auch im X. und XI. Jahrhundert finden sich an bischöflichen und Patriarchal-Ornaten, entweder in Gold gewebt oder gestickt, eine Menge solcher Ringe, worin sich kleinere griechische Kreuze mit gleich langen Balken befinden. Dasselbe Ornament kehrt auch ohne Modification im XII. Jahrhundert zurück und soll sich mit geringer Abwechselung an den liturgischen Gewändern der schismatisch-griechischen Kirche traditionell erhalten haben. Die Deutung dieses stereotyp angewandten Ornamentes läge

---

[1]) Zweifelsohne haben sich aus dieser Glanzepoche der byzantinischen Stickerei noch viele Ueberreste in ältern griechischen Kirchen und Klöstern erhalten, in denen die griechische Kunst eine mehr stagnirende ist, und die Sacristeien derselben nicht so sehr durch die modernen Lyoner Stoffe der zwei letzten Jahrhunderte überschwemmt worden sind. Wie wir aus zuverlässigen Mittheilungen eines geübten Sachkenners erfuhren, der längere Zeit in Moskau wohnte, sollen noch in der Patriarchalkirche zu Moskau, desgleichen auch in dem Kreml, dem alten Czarenpalaste daselbst, sich noch eine bedeutende Anzahl von ältern byzantinischen Gewändern und Stickereien vorfinden, die für die Archäologie überhaupt und besonders für die Kenntniss der liturgischen Gewänder der Griechen vom grössten Interesse sein sollen.

[2]) Der entgegenkommenden Freundlichkeit des k. k. Directors der Maler-Akademie zu Prag, Prof. Engert, verdanken wir eine Originalskizze dieser höchst interessanten Stickerei, die mit grosser Präcision und Stylwahrheit wiedergegeben ist. Vergl. beifolgende Taf. IX.

griechischen Schriftstellern zufolge nicht sehr ferne, da der Kreis ankündige den „orbis terrarum“, auf welchem das Kreuz des Christenthums als Sieger aufgetreten sei. Mit kurzen Worten würde dieses Ornament also sagen: die Welt ist dem Kreuze unterthan. — Was nun das Technische dieser merkwürdigen Stickerei betrifft, so bemerken wir noch, dass sämmtliche Ornamente in Goldfäden ausgeführt sind, die sich bei näherer Untersuchung darstellen als stark vergoldete Silberdrähtchen, die über einen festgedrehten gelben Seidenfaden gesponnen sind, und zwar sind, wie bei allen ältern Stickereien, diese Fäden nicht durchgezogen, um den darunter liegenden Seidenstoff nicht zu durchbrechen, sondern die Goldfäden sind dicht neben einander gefügt und durch einzelne Stiche mit der Unterlage in Verbindung gebracht. Auch besonders einfach aber von gefälliger Composition ist die in Gold gestickte Randeinfassung an der einen Seite der griechischen Stickerei. Die Aehnlichkeit dieser in Kreisen gestickten Kreuze auf dem kleinen Bruchtheil eines ehemaligen umfangreichen liturgischen Gewandes mit den gleichartigen gestickten Kreuzchen und Ringen auf der in dem Vorhergehenden gedachten Kaiser-Dalmatik, ist sehr augenfällig, nicht nur hinsichtlich der Form, sondern auch betreffend die Art und Weise der technischen Ausführung. Leider haben sich ausser diesem Bruchtheile in der an Kunststickereien ähnlicher Art ehemals so reichhaltigen Schatzkammer des Domes zu Prag, aus den Zeiten der alten böhmischen Herzoge, der Prmsliden, herrührend, keine mehr erhalten. Dafür aber weiss der Domschatz daselbst in langer Reihe anzuführen eine Kette von Beraubungen und Plünderungen, die der reichhaltige Schatz seit der Zeit der wilden Hussitenkriege bis zu der preussischen Belagerung von 1742 erlitten hat.[1]) Von ältern Stickereien fand sich ausser der eben

---

[1]) Bloss zwei ältere Messgewänder aus dem frühern Mittelalter in sehr schönen und edeln Dessins finden sich heute noch in der Schatzkammer vor als die letzten Reste verschwundener Herrlichkeit. An den vielen übrigen Messornaten sind schwere, oft unbewegliche Goldstoffe verwendet worden mit hoch aufliegenden schwülstigen Stickereien, die nicht im mindesten einen kirchlichen Charakter haben, und die sämmtlich hinsichtlich ihrer Ueberladenheit und Formlosigkeit harmoniren mit jenen vielen erstaunlich hohen Mitren, die thurmförmig fast sämmtlich in Spitzbogenform gehalten sind. Bei Betrachtung dieser umfangreichen Sammlung von Mitren hat es uns geschienen, als ob jener geistreiche Franzose wohl nicht Unrecht gehabt habe, der unlängst behauptete, dass, als die Gothik im XVI. Jahrhundert von der hochtrabenden Renaissance unbarmherzig verdrängt worden sei, sich die Spitzbogenform in ihrer Angst gerettet habe auf das Haupt des Bischofs.

angeführten nur noch eine alte Miter von rothem Sammet vor, angeblich von dem heil. Adalbert herrührend, die auf der vordern Hauptseite in Perl- und Goldstickerei ausgeführt, die bekannte mittelalterliche Schreibweise des Namens Jesus in den drei Buchstaben I. H. S. zeigt. Merkwürdigerweise fanden wir, in Folge der Freundlichkeit des Domherrn Dr. Pessina, der als Schatzmeister von St. Veit eine Trennung der Nath des Futterstoffes dieser Mitra vorzunehmen die Gewogenheit hatte, ein sehr interessantes, wie es uns schien, maurisches Gewebe des XII. Jahrhunderts in grünen Dessins, auf ehemaligen hochrothem Fond, jetzt sehr erloschen, das vollständig identisch ist mit dem reichen, in Gold gewirkten Muster der einen mittelalterlichen Casel im dortigen Domschatze, die der Tradition zufolge aus dem fürstlichen Mantel des ersten christlichen Herzogs und Martyrers, des heil. Wenceslaus, angefertigt worden sein soll. Noch hat sich im Domschatze zu Aachen eine kostbar gestickte Casel erhalten, die unzweifelhaft griechischen Ursprunges ist, wie dies auch die beiden dazu gehörigen Stola und Manipel deutlich besagen, die mit Halbfiguren in Plattstich reich gestickt sind, deren Namen durch eingewirkte griechische Inschriften sich kenntlich machen. Auch dieses merkwürdige Messgewand soll einer ziemlich verbürgten Tradition nach vom heil. Bernhard von Clairveaux bei der Feier der h. Messe im Münster zu Aachen gebraucht worden sein, als er bekanntlich im Jahre 1143 am Rheine entlang den Kreuzzug predigte. Die „aurifrisia" dieses Messgewandes, das in seinem Grundstoffe mehrfach verändert worden zu sein scheint, ist als eine reiche Perlstickerei zu betrachten, und zwar sind diese Perlen ornamental geordnet auf einer dünnen Unterlage von Leinfäden, sich gestaltend zu einem romanischen Laub-Ornament, das, als Ganzes in sich abgeschlossen, sich absetzt und nach kurzen Zwischenräumen wieder anhebt. Diese Perlstickerei, wie gesagt, bestehend aus grossen Compartimenten ohne Zusammenhang, formirt auf dem Vorder- und Hintertheile des Gewandes ein gabelförmig ansteigendes Kreuz, eine Nachbildung des Palliums. Wir werden in einer spätern Lieferung die Detaillirung dieser merkwürdigen griechischen Stickerei, resp. den Schnitt des Messgewandes in einer Abbildung beibringen und das Nähere dabei erläutern. Jetzt genüge es, in der Reihenfolge auf diese Stickerei aufmerksam gemacht zu haben.

Im Vorhergehenden hätten wir in gedrängter Uebersicht über Ausbreitung, technische Entwickelung und Vollendung der höhern Stickkunst, wie sie im XII. Jahrhundert im Dienste des

Altares einen nicht unbedeutenden Aufschwung genommen hatte, mit Beigabe von erläuternden Tafeln, einige Andeutungen gegeben, wie sie der enge Raum der vorliegenden Arbeit zulässt.

Mit dem Beginn des XIII. Jahrhunderts trat, wie bekannt, auf allen Gebieten der bildenden Kunst ein neuer, Epoche machender Umschwung ein, der als Vorläufer und Morgenröthe einer neuen fränkisch-germanischen Kunstform begrüsst werden kann. In der Architektur hatte man bekanntlich zuerst im nördlichen Frankreich schon gegen Schluss des XII. Jahrhunderts, wenn auch noch unklar und unbewusst, die ersten leisen Uebergänge zu diesem neuen Baustyle gemacht, den man heute den „style ogivale“ allgemeiner zu bezeichnen übereingekommen ist. Die Kathedralen von Chartres, Bourges, Rouen, Laon, Rheims, Amiens sind als die hervorragendsten kirchlichen Monumente im nördlichen Frankreich zu bezeichnen, woran die neuen Kunstformen des Spitzbogenstyles am frühesten und augenfälligsten zum Durchbruch gekommen sind. Es dauerte jedoch noch einige Zeit, bis man auch in der Kleinkunst, in der Malerei, Sculptur und Goldschmiedekunst die alten traditionellen, vielfach von Byzanz ererbten und fast typisch gewordenen Formen verliess und sich das neue germanische Formenprincip bei diesen gedachten Künsten geltend machte. Das Recht der Gewohnheit, das Bedürfniss am Althergebrachten fest zu halten, zuweilen aber auch absichtliches Widerstreben von bejahrtern Künstlern, die nicht in ihren späten Tagen von den ältern Formen abgehen wollten, die sie in ihrer Jugend lieb gewonnen und langjährig geübt hatten, waren theilweise Ursache, dass die neuen Formen auf dem ornamentalen und figuralen Gebiete, insbesondere aber in dem Bereiche der Weberei und Stickerei erst dann Platz gegriffen haben, als bereits der Spitzbogenstyl gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts, namentlich in Deutschland zu seinen constructiven Consequenzen sich verstiegen hatte und seine frühe jugendliche Formenfülle, Freiheit und Poesie den nüchternen Gesetzen des Cirkels und der strengern Formenregel zum Opfer gebracht hatte. Eine genaue Durchsicht der meisten heute noch vorfindlichen liturgischen Stickereien, wie sie sich im nordwestlichen Europa, dem ursprünglichen Terrain, wo die neue Stylform als in ihrem eigentlichen Heimaths- und Geburtslande, zur Entfaltung gekommen ist, haben uns die Ueberzeugung beigebracht, dass in kunstreichen Nadelwirkereien mit Selbstbewusstsein und angewandt auf figurale und Laubornamente erst in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts seine consequente Anwendung gefunden habe. Die erste

Hälfte des XIII. Jahrhunderts könnte man also, bei dem Schwanken der Formen, bei dem ungewissen Wechsel der Ornamente und bei der jeweiligen Anwendung der traditionellen romanischen Formbildungen so wie dem Zulassen von neuen Bildungen, denen man ein grösseres Streben nach Naturwahrheit deutlich absieht, mit dem gleichen Rechte als Uebergangsperiode bezeichnen, wie man auch in der Architektur schon früher eine solche „Transitionsepoche" zugelassen hat. Um diesen Kampf der alt hergebrachten Bildungen mit dem neuen Formprincip, das in der Architektur sich bereits Bahn gebrochen hatte, näher zu erläutern, würde es ein Leichtes sein, aus unserer eigenen Sammlung eine grössere Zahl von Stickereien anzuführen, woran dieser unstete Wechsel, dieses unsichere Hin- und Herschwanken sowohl auf dem Gebiete der figuralen Stickereien, als auch auf dem der ornamentalen ersichtlich wäre. Statt der vielen Aufzählungen, die wir zur Bewahrheitung des hier Gesagten zu Hülfe nehmen könnten, wollen wir hier auf eine merkwürdige Stickerei, wie sie Tafel X. veranschaulicht, verweisen, wodurch es zugleich sich auch erhärten lässt, wie man mit dem Aufkommen der neuen Formen sich zugleich in der Stickkunst nach einer neuen Technik und nach einem neuen Material umsah, in welchen man diese Bildungen zur Ausführung zu bringen bemüht war. Wenn bis zum XII. Jahrhundert sehr oft der Plattstich bei figuralen und ornamentalen Nadelarbeiten zur Anwendung gelangt, so tritt mit dem Beginn des XIII. Jahrhunderts in der Technik vielfach auf der sogenannte, äusserst solide Tambouretstich, der wohl schon deswegen bereits in alter Zeit seinen Namen erhalten hat, weil, bei Ausführung dergleichen Arbeiten, die Stickerin auf der stark aufgespannten Leinwand durch das Durchstossen der stumpfen umgebogenen Tambourirnadel einen Ton verursachte, der dem des Tambourin nicht unähnlich ist. Ausser dem Tabouretstich findet sich mit dem XIII. Jahrhundert in der Stickkunst häufig, sowohl für ornamentale als auch figurale Darstellungen, die Anwendung der Schmelzperlen und Corallen vor. Tafel X. veranschaulicht uns die Copie einer solchen Stickerei aus bunten Schmelzperlen, wie sie als Stabverzierung zu einer Pluviale oder zu einem Messgewande ehemals ihre Anwendung gefunden haben mag. Der Fond dieser eigenthümlichen Arbeit besteht aus dicht neben einander gefügten dunkelblauen Schmelzperlen; sämmtliches Rankenwerk, das in eliptischen Medaillons die Halbfiguren einfasst, ist in hellblauen Schmelzperlen, wie man sie auch heute noch fabricirt, dargestellt. Die gothisirenden Blättchen, die noch stark den

Typus romanischer Blätterformen erkennen lassen, sind aus Perlen ebenfalls zusammengesetzt und in verschiedenen Farbtönen gegeben. Die Halbfigur selbst, die der ungefügigen Technik wegen etwas derb und steif erscheint, wird gebildet (vgl. Tafel X.) durch eine Zusammenfügung von hellrothen kleinen Corallenperlen, wodurch das Obergewand formirt wird und durch kleine orientalische echte Perlen, wodurch die Incarnationstheile und das Untergewand angezeigt sind. Sämmtliche Umrisse der Halbfigur, entweder eine Darstellung der Madonna oder auch die allegorische Figur der „Ecclesia“ als Siegerin mit der Krone, sind abgefasst mit kleinern Goldperlen, wie sie noch heute bei modernen Stickereien häufig in Anwendung kommen. Mit diesen Goldperlen sind auch die übrigen Umrisse contourirt. Die Krone, womit die eine Halbfigur geziert ist, besteht aus silbervergoldeten Metallblechen, die vermittels kleinerer Oeffnungen auf der Grundlage befestigt sind. Um dieser Perlstickerei einen kräftigen Halt zu geben, hat man sämmtliche Perlen auf einer Grundlage von Pergament gestickt, die man, um sie biegsam zu erhalten, wiederum mit einem gröbern Leinen hinterlegt hat. Diese Stickerei dürfte, unserer Vermuthung nach, aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts herrühren. In dieser originellen Technik findet man an den Altarvorhängen in den Gewandzimmern des Domes von Halberstadt mehrere meistentheils figürliche Stickereien als kleinere Medaillons, quadratisch formirt, die sämmtlich im XIII. Jahrhundert kunstreich angefertigt worden sind.

Die Sucht nach Abwechselung in der Form, nach Verschiedenheit in Wahl der Farben und des Materials und der Verschiedenheit in der technischen Ausführung war bereits im XIII. Jahrhundert Veranlassung, dass namentlich die Stickerei zu kirchlichen Zwecken mit dem frühern einfachern Materiale und der oft einfachen, ja naiven Technik sich kaum mehr zufrieden gab, sondern darauf Bedacht nahm, mit einer entwickelten Form und lebendigern Farben auch einen grössern Reichthum eines ungewöhnlichen Materiales in die Stickerei mit einzuflechten und dadurch ihren Reiz zu erhöhen. Die Stickerei schmückte sich also, so zu sagen, mit fremden Federn und befreundete sich mit zwei andern verwandten Künsten, um in Verbindung mit denselben das Reichste und Prachtvollste zu erzielen. Man veranlasste nämlich den Goldschmied, in kleinen Medaillons, von sehr dünnen Silberblechen getrieben oder gepresst, Scenerieen, meistens entnommen aus dem Leben des Heilandes, darzustellen. Diese so scenerirten vergoldeten Silberbleche wurden vermittels kleiner Oeffnungen und

Durchbohrungen, die man am äussern Rande vielfach angebracht hatte, stellenweise, nach kurzen Zwischenräumen, auf einer Grundlage von Seide oder Sammet befestigt, mit einem Rande von Perlstickereien häufig umgeben, und die Zwischenräume neben diesen dünngetriebenen Medaillons mit andern vielfarbigen Stickereien ausgefüllt. Auch die Miniaturmalerei auf Pergament musste zuweilen ihre Dienste anbieten, um den Glanz, die manchfaltige Abwechselung solcher reichen Nadelwirkereien zu heben. Es wurden dann kleinere Medaillons von Pergament, mit Brustbildern von Heiligen bemalt, auf eine Grundlage von Leinwand durch ein Bindemittel aufgeleimt und stellenweise zwischen gestickten Ornamenten eingelassen. Damit die Malerei keine Friction erlitt und durch Anfassen Schaden nehmen mochte, brauchte man die Vorsicht und überlegte solche Miniaturmalereien zwischen Stickereien befindlich, mit einem dünnen, sehr durchsichtigen Hornblättchen. Eine Nadelarbeit, deren Reichthum auf diese Weise durch Anwendung von getriebenen Gold- und Silberblechen gehoben wurde, die auch zuweilen die Form von Blättern und vermittels kleiner Haken aufgeheftete vielgestaltige Metallblumen aus dünnem Bleche annahmen, nannte man im Laufe des Mittelalters Jahrhunderte hindurch das „opus anglicanum“ (ouvraige d'Angleterre). In dem bei ältern Schriftstellern häufig vorkommenden Ausdruck „ars anglica“ hätten wir zunächst also reich gestickte Ornamente zu suchen, deren Glanz und Kostbarkeit durch das Hinzutreten von getriebenen und emaillirten Arbeiten der Goldschmiedekunst, so wie der Perlstickerei und der Malerei verreichert und verziert wurden. Wir lassen es hier unentschieden, ob die Bezeichnungen „opus anglicanum“ und „opus cyprense“ nicht zuweilen identisch von den ältern Schriftstellern überhaupt für reiche Goldstickereien gesetzt worden sind, da die Insel Cypern jener vielbesuchte, gewerbreiche Stapelplatz war, namentlich in der Periode der Kreuzzüge und unmittelbar darauf, woher man kostbare Seidenstoffe, desgleichen auch das Material der Seide zum Sticken, namentlich aber Goldgespinnste und orientalische Goldfäden in Menge zu beziehen pflegte. [1]) Diese „englische Manier“ und ihre Anwendung zu reichen Bildstickereien scheint das ganze Mittelalter hindurch sehr beliebt gewesen zu sein und viele Käufer angezogen zu haben. So lesen wir noch in späterer Zeit in einem Verzeichnisse der Schätze Karl's V. von Frank-

[1]) Vgl. die XXV. Dissertation von Muratori (Antiquit. Ital. med. aevi. tom. II. col. 401—405) und Glossarium Du Cange ad vocem opus anglicum.

reich: „une autre chape à prelate brodée sur or à image de points d'Angleterre"; ferner: „une chape à images sur champ d'or d'ouvraige d'Angleterre".[1]) Auch noch im XV. Jahrhundert geschieht in dem Verzeichnisse der Schätze Philipp's des Guten von Burgund Erwähnung dieser ausgezeichneten englischen Stickereien.[2]) Desgleichen lesen wir auch in dem Testament des Bischofs Gasgui vom Jahre 1344 von zwei „tartarischen Seidenstücken", auf welchen man gestickt sah die Geschichte vom heil. Nicolaus, und heisst es dabei ausdrücklich: „de opere anglicano".[3]) Wie sehr gesucht gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts diese englische Stickerei, angewandt zur Verzierung kirchlicher Gewänder, selbst von Kirchenfürsten gewesen sein muss, ersieht man aus einer interessanten Stelle, die uns Math. Paris in seinem grössern Geschichtswerke mittheilt. Derselbe erzählt über die Vortrefflichkeit englischer liturgischer Stickereien Folgendes: „Um dieselbe Zeit (1246) fragte der Papst, nachdem er bemerkt hatte, dass die kirchlichen Gewänder einiger englischen Geistlichen, unter andern die Chorkappen, die Mitren aus Goldfäden in einer ausgezeichneten Weise gestickt seien. ,,,Wo diese Arbeiten angefertigt würden?''' ,In England', gab man ihm zur Antwort. Darauf erwiderte der Papst: ,,,Wahrlich ist England für uns ein köstlicher Garten, und in Wirklichkeit ein nie versiegbarer Brunnen, und da, wo man so Vieles in Menge besitzt, kann man auch Mehreres entnehmen.''' Darauf sandte derselbe Papst versiegelte Anschreiben an fast alle Aebte der in England existirenden Cistercienser-Orden, auf dass sie ihm ohne Verzug jene Stickereien in Gold kommen liessen, welche er allen übrigen vorzog und womit er seine Messgewänder und Pluviale ausschmücken liess, als ob ihm diese Erwerbungen nichts kosten sollten. Dieses Gesuch des Papstes missfiel durchaus nicht den Kaufleuten Londons, welche mit diesen Stickereien Handel trieben und sie zu den höchsten Preisen verkauften."[4]) Nachdem im Vorhergehenden angedeutet worden ist,

---

1) Invent. de Charles V. Ms. Nr. 8356, folio cvij verso, Nr. 1037, 1038.

2) Vgl. die Angaben über das „opus anglicum" auch in dem Werke: Church Needlework by M. Lambert. London, John Murray, 1844. Seite 36 und die folg.

3) Gloss. med. et inf. Latin. tom. V. pag. 61. col. 2. v. Pannus Cartarinus.

4) Math. Paris, Historia major etc. pag. 705. lin. 12. Edit. 1640. Das Nähere über diesen interessanten Punkt findet man in den: Issues of the Exchequer. pag. 14, 16, 23, 133, und in: Issue Roll. pag. 17 154, 285 etc.

was man unter dem „opus anglicum“ zu verstehen habe, erübrigt jetzt noch zur Beantwortung des andern Fragepunktes überzugehen: haben sich heute noch Ueberreste erhalten, wodurch englische Stickereien des Mittelalters in der gerühmten Weise anschaulich gemacht werden können. Unseres Dafürhaltens nach dürfte das „vestiarium“ im Dome zu Halberstadt noch einige sehr interessante Stickereien als „ouvraige d'Angleterre“ vorzuweisen haben. Als solche englische Stickerei ist uns bei mehrfachem Besuche daselbst immer wieder vor Augen getreten ein kostbar gestickter Altarbehang, „palliotta altaris“, der im Innern mit reich gestickten Medaillons, Scenerieen aus dem Leben des Heilandes darstellend, kunstvoll gestickt ist. Namentlich aber ist der äussere Rand, „praetexta in circuitu“, mit einer äusserst merkwürdigen Stickerei verziert, in welcher stellenweise wiederkehrend kleinere dünnere aufgenähte Silberbleche, in starker Vergoldung, die in getriebener Arbeit mit Scenerieen aus der Passion des Heilandes oder mit frühgothischem Laubwerke verziert sind. An dem Saume einer andern ähnlichen daselbst befindlichen Altarbekleidung ersieht man gleichfalls ähnliche reichere Stickereien abwechselnd mit quadratisch gestickten Brustbildern von Heiligen, deren Gewänder in vielfarbigen dünnen Schmelzperlen gestickt sind. Die Incarnationstheile jedoch sind angedeutet in sehr feinen aufgenähten echt orientalischen Perlen. Eine andere grossartige Stickerei, die offenbar englischen Ursprung verräth, und worin wir ebenfalls das im Mittelalter berühmte „opus anglicum“ erkennen zu müssen glauben, findet sich heute trotz der vielen Verwüstungen und Stürme noch ziemlich wohl erhalten in dem Schatze des Münsters zu Aachen vor, der hinsichtlich des grossartigen Reichthums und der Formenfülle seiner kostbaren Reliquiengefässe von der Zeit Karl's d. Gr. bis auf Karl V., so wie hinsichtlich seiner vielen merkwürdigen ältern gewebten und gestickten Ornamente von keinem der heute noch bestehenden Domschätze des Occidents übertroffen werden dürfte. Dort bewahrt man mit grosser Sorgfalt eine merkwürdie Chorkappe, von der eine unhaltbare Tradition angibt, es sei das die Pluviale, womit Leo III. zur Zeit Karl's d. Gr. das Münster in Aachen eingeweiht habe. Wir werden später an anderer Stelle ausführlicher nachweisen, wie sehr dieser Hypothese, die erst seit der Zeit der „voyage liturgique“ durch die beiden französischen Benedictiner in Umlauf gekommen ist, aller Wahrheitsgründe entbehren, und werden wir deswegen unsern Beweis stützen nicht nur auf die äussere Form und den Schnitt, die Beschaffenheit des Stoffes,

sondern auch auf die eigenthümliche Beschaffenheit des Futterzeuges, der Technik, so wie der gestickten Dessins. Eine Menge Gründe bieten dringende Veranlassung anzunehmen, dass diese merkwürdige Chorkappe zu jenem prachtvollen Krönungsapparate gehörte, der zur Zeit des Interregnums von Richard von Cornwallis, bei Vorenthaltung der üblichen ältern Krönungsinsignien, aus England nach Aachen für diesen feierlichen Moment herbeigezogen und durch eben denselben Fürsten, bekanntlich dem reichsten Manne seines Jahrhunderts, für alle folgenden Zeiten dem Domschatze zu Aachen für die Krönungen deutscher Könige überwiesen wurde. Da wir im IV. Theile dieses Werkes eine Abbildung der Stickereien an diesem „paludamentum regale“ beibringen werden, so dürften wir uns hier in der Beschreibung nur kurz fassen und bemerken vorübergehend, dass die Pluviale früher ein einfaches Gewand war, wie es auch der Name schon andeutet, für die Sänger und andere Kirchendiener, und das erst mit dem XII. Jahrhundert erweislich zum bischöflichen Gebrauche erhoben wurde. In seiner Ganzheit ist dieses „pallium regale“ zu Aachen mit den interessantesten Stickereien ornamentirt und das nicht nur an den vordern Stäben (praetexta) und der hinten befestigten, äusserst kleinen dreieckigen Kappe (clipeus), sondern auch in dem ganzen Grundstoffe, woraus dieser Chormantel besteht. Als Grundstoff erblickt man nämlich einen äusserst zarten dunkelrothen Seidensammet von delicater Fabrikation. Dieser feine „examitum“, wie man denselben in dieser technischen Vollendung erst seit dem XIII. Jahrhundert anzufertigen verstanden hat, ist netzförmig mit kleinen Quadraten in Goldfäden durchzogen. Mitten in diese Quadrate hat die englische Stickkunst jedesmal eine Art von kleinen Blätterrosetten angebracht. Das grösste Interesse aber bietet für unsere vorliegende Frage die höchst merkwürdige Stickerei der schmalen vordern Stäbe, wie wir eine solche eigenthümliche Technik seither noch nirgendwo an einer mittelalterlichen Nadelarbeit angetroffen haben. Die Grundlage bildet ein aus grüner Seide gesticktes Blätterwerk, jedoch sind wir bei dem heutigen unsichern Schwanken der technischen Ausdrücke für die verschiedenen Arten des Stickens nicht in der Lage, mit einem bestimmten Terminus diese höchst eigenthümliche Stickart zu bezeichnen, wie man eine solche an andern Prachtgewändern kaum mehr vorfinden dürfte. Dieses zierlich gestickte Blätterwerk liegt an mehrern Stellen frei auf und scheint uns aus freier Hand fast wie eine sehr feine Häkel- oder Knöppelarbeit angefertigt und später stellenweise auf eine

Unterlage angeheftet worden zu sein. Zwischen diesem kunstreichen Laubwerk, ähnlich dem Epheu und dem Eichenlaube, zeigen sich hin und wieder erhaben gearbeitet kleinere gestickte Früchte; auch kleine Wappenschilde, in frühgothischer Form, sind abwechselnd in diesem gestickten Laubwerk angebracht, jedoch sind die darin abgebildeten heraldischen Abzeichen kaum mehr zu erkennen. Zwischen diesen zierlichen Nadelarbeiten an der äussern Umrandung hat die Kunst des Stickers nach gleichen Zwischenräumen eingeflochten kunstreiche aus getriebenen Goldblechen geformte grössere und kleinere Blumen, die eine ausgeprägte gothische Formation zeigen und die geübte Meisterhand eines Goldschmiedes verrathen, der sich besonders auf getriebene Arbeiten verstand. Durch dünne hinten befestigte Häkchen sind diese getriebenen Ornamente in Goldblech zwischen den Stickereien eingefügt. Hinsichlich dieser eben gedachten höchst merkwürdigen Pluviale im Domschatze zu Aachen führen wir hier noch an, dass dieses reiche königliche Gewand am untern Rande, der nicht weit über die Kniee herunterreicht, nicht wie gewöhnlich mit breiten seidenen Fransen, sondern statt dieser mit einer grossen Zahl von langen silbernen Schellchen besetzt ist. Diese Glöckchen erinnern offenbar an die gleichartigen „tintinnabula“ und „malogranata“, wodurch das Obergewand des Hohenpriesters im Mosaismus verziert war. Bereits im frühen Mittelalter [1]) kommen bei reichen kirchlichen, namentlich bischöflichen Gewändern solche silberne Schellchen statt der seidenen Fransen vor, und gingen dieselben namentlich seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts auf reiche Profangewänder über. Im XV. und XVI. Jahrhundert hat nur noch der Hofnarr diese Klingelchen an der Mütze beibehalten, nachdem sie an liturgischen und Profangewändern ausser Gebrauch gekommen waren.

Bei Gelegenheit, wo wir im Vorbeigehen auf die untere Ausmündung in Form von silbernen Glöckchen an der Pluviale im Domschatze von Aachen hinweisen, finde hier auch noch die Andeutung ihre Stelle, dass die Stickkunst im XIII. Jahrhundert auch darauf Bedacht nahm, die Köpfchen einzelner zierlich gearbeiteter Quästchen, „fimbriae“, als Fransen mit Perl- oder Goldstickereien auf's kunstreichste auszustatten.

---

[1]) In der Lebensgeschichte des heil. Meinwerk, Bischofs von Paderborn, liest man, dass er einem von ihm gestifteten Kloster geschenkt habe sieben reich in Gold gestickte Stolen, wovon die eine unten mit mehrern silbernen Glöckchen verziert war.

KIRCHLICHE STICKEREIEN AUS DER LETZTEN HÆLFTE DES XIII. BIS ZUM SCHLUSSE DES XIV. JAHRHUNDERTS.

(FRUEHGOTHISCHE KUNSTEPOCHE.)

Wie im vorigen Abschnitte zu zeigen versucht wurde, war im XIII. Jahrhundert die Stickkunst zu Cultzwecken in formeller und technischer Beziehung zu grosser Blüthe gelangt. Gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts bemächtigte sich der Laienstand in einem noch nicht da gewesenen Umfange der Stickkunst; dieselbe fing an, in den städtischen Wohnungen der Patricier, auf Burgen und Schlössern des Adels heimisch zu werden, und begann man bereits damit, sie zünftig auszuüben.

Ein zu früh verstorbener Freund und Strebensgenosse, Abbé Martin, führte einmal treffend an, die Gothik komme ihm, ihrer Entstehung nach, manchmal vor, wie eine Art Revolution auf dem Gebiete althergebrachter Formen, wodurch die ererbten Gesetze und Regeln der Architektur, die bis zum XII. Jahrhundert meistens eine Geheimlehre und ein Eigenthum der Geistlichkeit in vier Klostermauern gewesen sei, in den Besitz des Laien übergegangen, und vollends gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts in die Hand der Baubruderschaften und der Bauhütten gekommen sei. Ein Aehnliches möchte man fast hinsichtlich der Stickkunst behaupten. Auch die Stickkunst war bis zum XII. Jahrhundert grösstentheils in den Klöstern von frommen Klosterfrauen gehegt und gepflegt worden. Die weiblichen Klöster schienen den besondern Beruf zu haben, für die Zierde des Altars mit grosser Hingabe thätig sein zu sollen. Ihre Zeit war, in friedlicher Zurückgezogenheit, dem Gebete und der Handarbeit gewidmet. Welche Handarbeit konnte edeler und würdiger befunden werden, als die kunstgerechte Ausführung jener Ornamente, die mit dem Altare in unmittelbarer Beziehung standen. Das Kloster war es also auch hier, wo nicht nur in den meisten Fällen die Composition, sondern auch die Technik ihre höchste Weihe und Vollendung empfing. Gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts hatte sich nun das Städteleben weiter entwickelt und ausgebildet. Reiche Bürger- und Patriciertöchter liebten es, im Schmucke von seidenen Kleidern mit reich gestickten Säumen öffentlich zu erscheinen. Auch auf Burgen und Schlössern war zur Zeit, als die „Minne“ von den Troubadours im Klange der Lieder gefeiert wurde, ein Streben nach Kleiderpracht und nach Verzierung der Gewänder aller Art in einer Weise eingedrungen, dass vergeblich durch Luxusgesetze diesem maasslosen Streben nach

Eleganz des Lebens und Zierlichkeit der Formen Einhalt gethan werden konnte. Bei diesem regen Aufschwunge, der in einer veränderten Weltlage auf den meisten Gebieten der Kunst stattfand, kam es auch, dass die Stickkunst, die im grössern Umfange seither im Dienste des Höchsten, meistens in Klostermauern geübt wurde, im XIII. Jahrhundert allgemach in die Hände der reichen Bürgertöchter, der edeln Ritterfrauen überging und bald zu Luxus und wohnlichen Zwecken an Profangewändern und Mobilargegenständen eine ausgedehntere Anwendung fand. Dass durch diesen Uebergang der Stickerei aus dem Kloster in das Haus der reichen Bürger, in die Wohnungen der Patricier und in die Schlösser und Burgen des niedern und hohen Adels die Stickkunst selbst in ihren Formen andere Bildungen aufgenommen habe, dass zu den veränderten Zwecken auch eine veränderte Technik und auch ein anderes Material genommen wurde, leuchtet ein. So ist es erklärlich, dass unter den Arbeiten, die im XIII. Jahrhundert das Burgfräulein für den Ritter anfertigte, den sie sich erkoren, nicht nur kunstreiche Nadelmalereien ausgeführt wurden in Seide und Gold, sondern dass auch vielfach der Haarschmuck der beiden Geliebten in Stickereien seine Anwendung fand.[1]) Dass die Sitte zur höchsten Blüthezeit des Ritterthums eine sehr verbreitete gewesen sein müsse, nämlich einzelne Theile des Haarschmuckes zu Stickereien zu verwenden, und solche Nadelarbeiten als tändelnde Spielereien in der Minnezeit betrachtet werden können, lässt sich unter Anderm auch entnehmen aus einer Stelle eines französischen Troubadours, wo es von einem Könige Ris heisst, dass er seiner Dame einen Mantel übersandt habe, mit vielen Stickereien aus dem Barthaare von neun überwundenen Königen und dessen Saum aus dem Haarschmucke des Königs Arthur sollte verziert werden, den er als zehnten König noch zu besiegen gedachte.[2]) Eine Menge poetischer und prosaischer Ueberlieferungen, in den Gesängen und Sagen sowohl provençalischer als auch deutscher Dichter und Sänger enthalten, stellen es ausser Zweifel, dass in jenem an Kunstproducten eben gedachter Art so ergiebigen XIII. Jahrhundert, wo der Cult der Frauen seine höchste Höhe erreicht hatte und zuweilen auch in Extreme ausartete, die Stickkunst eine bevorzugte Lieblingsbeschäftigung edeler Frauen und Jungfrauen ge-

---

[1]) Chronique du Chastelain de Conci et de la Dame de Taïl, im Anfange der „Chansons du Châtelain de Conci," pars II.

[2]) Le Chevalier aux ij Espées, Ms. de la Bibl. nat., suppl. fr. Nr. 180, fol. 2 recto, col. 1, v. 36.

worden war, und dass namentlich gegen Schluss des genannten Jahrhunderts von den Ufern des Rheins bis zu den Quellen des Tajo wenige Burgen gefunden werden mochten, wo nicht die Schlossherrin mit ihren Töchtern einer solchen Kunstbeschäftigung oblag. Mit den verschiedenartigsten Thierbildungen wurden um diese Zeit die Waffenröcke und übrigen Gewandstücke der Ritter bestickt, desgleichen die kunstreichen und prachtvollen Behänge der Rosse, sogar die Gezelte waren nicht selten von Seide, mit reichen Stickereien verziert. So liest man im „kleinen Heldenbuche“ eine Scene aus Alphart's Tod, eine Dichtung, dem XIII. Jahrhundert angehörend, Seite 106:

> „Bald sah man ihn gerüstet im ritterlichen Kleid,
> Den Wappenrock mit Thieren von Golde wohl bestreut.“

Ferner lesen wir in König Ortnit's Meerfahrt und Tod, Seite 324:

> „Da sprach von Sicilien der Herzog Zachareis,
> Ich will dir reichlich steuren, Herr König Orteneit,
> Für zwanzigtausend Helden Sammt und Seidenkleid,
> Wie man es reich mit Golden durchschlagen mag und weben,
> Des will ich dir die Fülle mit zwanzigtausend Helden geben.“

Hinsichtlich reich gestickter Gezelte, die im XIII. Jahrhundert vielfach in Gebrauch gekommen, heisst es in demselben Heldenbuche, Seite 384:

> „Da hütteten die Herrn auf das weite Feld,
> Sie spannten auf den Anger manches herrliche Gezelt,
> Die ihm der reiche Heide zu Messin gegeben,
> Zwei waren Gold und Seide von köstlichen Geweben.“

Auch waren es besonders die Helmzierde, die Schärpe, das Fähnlein, das durch die Kunst der Nadelarbeit seinen passenden Schmuck erhielt. So lesen wir in dem Heldengedichte Gudrun, das von einigen treffend als Gegenstück der deutschen Ilias, die Niebelungen, die deutsche Odyssée genannt wird, dass die Heldin dieses Epos, Gudrun mit Namen, in einem Gewand durch künstliche Nadelarbeiten die Geschichte der Vorfahren Siegfried's einzuflechten verstanden habe. Auch von Brunehild wird erzählt, dass sie kostbare Gewänder gestickt habe. Ferner wird in der Dichtung von Helmbrecht, dem Meierssohn (um 1240) eine Haube beschrieben, die mit Recht in Anbetracht der in Menge darauf gestickten Scenerieen als ein vorzügliches Meisterwerk der höhern Stickkunst betrachtet werden kann. Es sollen nämlich darauf gestickt gewesen sein nicht nur jene beliebten Thiergestalten des Mittelalters, die in Sculptur und Malerei jener

Zeit überall vorkommen, sondern sogar Scenerieen aus der Belagerung Troja's und ebenfalls als Parallele dazu die Thaten König Karl's und seiner Waffengefährten Roland, Turpin u. A. Zu diesem Figurenreichthum kamen auch noch andere Darstellungen eines Tanzreihens, so wie verschiedener mythologischer gestickter Bilder, so dass Weinhold die Bemerkung dazu macht, man wisse nicht, ob man mehr bewundern solle den Reichthum und die Kunst der Stickerei, oder den ausserordentlichen Umfang des Kopfes, für den jene Haube bestimmt gewesen sei. Die Sache klärt sich jedoch einfach dadurch auf, dass zu dieser Helmkappe, die ziemlich umfangreich war, auch noch das entsprechende Gewand gehörte, das faltenreich die Schultern umfloss.[1]) Noch findet sich in der trefflichen Bearbeitung des „kleinen Heldenbuches" von Simrock, Seite 439, eine interessante Episode vom Hugdietrich und Wolfdietrich, und wird hier poetisch ausgeführt, wie Hugdietrich, um die Gunst seiner Dame zu gewinnen, von einer Meisterin es erlernt, kunstreiche weibliche Arbeiten auszuführen. Seite 439 des „kleinen Heldenbuches" heisst es:

„Die mich am Stickrahmen in Seide wirken lehrt
Und Wild und Zahm entwerfen, wie es im Walde fährt,
Auch an der Haube bilden Wunder ohne Zahl
Und ringsher goldene Borten, eine breit, die andere schmal,
Mit Hirschen und Hinden, als ob sie lebend sein."

Unter dem Namen Hildegund beginnt Hugdietrich, nachdem er die Kunst des Stickens und Goldwirkens erlernt, seine List. Vgl. Seite 444:

„Klein fein begann zu spinnen da Hildegund zur Hand,
Man fand ihres Gleichen nicht in anderm Land,
Dazu geschickt zu wirken die schönen Vögelein
Mit Gold und mit Seiden, sie schienen lebend zu sein."

Auch die französischen Minnesänger in ihren Heldengedichten liefern eine Menge von Angaben, woraus erhellt, dass die Thätigkeit des hohen und niedern Adels im XIII. Jahrhundert bei Anfertigung von kostbaren Stickereien eine umfangreiche gewesen sein müsse.[2]) Dass die Kirche bei dieser edeln Thätigkeit von Seiten der Laien in einer frommgläubigen Zeit nicht leer

---

[1]) Auch zu den kaiserlichen Kleinodien gehörte ehemals eine solche Helmkappe, auch „capucium, globus" genannt, und als „Guggel" bildete dieselbe einen integrirenden Theil zu der Dalmatik, die mit vielen kleinen Adlerbildern auf Goldmedaillons bestickt war. Leider ist diese weite Kaiserguggel, die als Capuze nach hinten geschoben wurde, verloren gegangen.

[2]) Vgl. Bele Erembors, compl. II. (Le Romancero français, pag. 49) und ferner Bele Yolans, compl. X. (Ibid. pag. 53.)

ausging und reiche Geschenke erhielt, dafür liessen sich gar viele Zeugnisse beibringen und erhellt das auch unter andern Angaben aus einer Stelle in dem Romane „de la Violette“, wo Girbert de Montreuil uns vorführt eine Patriciertochter aus Châlons, die im elterlichen Hause damit beschäftigt war, eine Stola und ein Amict mit Gold und Seide zu besticken, das sie auf's kunstreichste übersäete mit kleinen Kreuzen und Sternen.[1]) Dass dieser erhöhete Aufschwung, den die Stickerei mit dem Aufkommen der neuen Bauweise empfing, sich auch in anspornender Weise jenen mittheilte, von denen die Stickkunst ihren Ausgang genommen hatte und die Jahrhunderte hindurch die überlieferten Formen und Reminiscenzen dieser Kunst sorgsam gehütet und bewahrt hatten, braucht wohl nicht erst bewiesen zu werden. Auch nicht weniger auffallend kann es erscheinen, dass in den zahlreichen weiblichen Klöstern, manchmal durch äussere Einflüsse der Umgebung veranlasst, religiöse Stickereien ausgeführt wurden, die nicht ausschliesslich kirchlichen Zwecken bestimmt waren. Und so sehen wir denn, dass wie im VI. Jahrhundert der sittenstrenge Caesarius von Arles, so auch in der vorliegenden Epoche der Erzbischof von Rouen, Eudes Rigaud, sich veranlasst sah, in mehrern Klöstern der Normandie die Anfertigung aller kunstreichen Stickereien zu untersagen, die zu andern Zwecken als dem Altargebrauch bestimmt wurden.[2]) Unter jenen Gegenständen, die dieser Erzbischof im Kloster anzufertigen verbot, waren sicherlich zu rechnen: Handschuhe, die man um diese Zeit reich zu besticken pflegte, und besonders Leibbinden und kleinere Geldbörsen und Täschchen, die als Schmuck im XIII. Jahrhundert am Gürtel getragen wurden. An diesen kleinern spielenden Luxusgegenständen pflegten die Stickerinnen jener Zeit einen grossen Reichthum und eine grosse Sorgfalt in der zierlichen Zusammensetzung der einzelnen Details zu verschwenden. So hat uns Willemin in seinem grossen Sammelwerke eine Abbildung jenes interessanten Hangetäschchens (escarcelle) mitgetheilt, äusserst kunstreich in Gold und Seide gestickt, das dem Grafen Dietbold von Champagne und Brie zugehört haben soll.[3]) Zweifelsohne stammten diese Hängetäschchen (aumônières),

---

[1]) Roman de la Violette, pag. 113, v. 2292 et suiv.

[2]) „Inhibuimus ne moniales darent elemosinarias, fresellas, vel acuarias.“ Regestrum visitationum archiepiscopi Rothomagensis. Und ferner: „Inhibuimus omnibus ne operarentur de serico, nisi ea quae ad ecclesiam pertineant.“ Ibid. pag. 451.

[3]) Willemin tom. I. pag. 68, col. 2 et pl. 114.

die auch „die sarazenischen“ genannt wurden, aus dem Oriente und gelangten durch die Züge Ludwig's des Heiligen von Frankreich in den Occident. Welchen ausgedehnten Gebrauch diese gestickten Schmuckgegenstände fanden, lässt sich schon daraus entnehmen, dass gegen Ende des XIII. Jahrhunderts sogar eine bestimmte Classe von Arbeitern mit eigenen Statuten vorkommt, die sich vorzugsweise mit Anfertigung dieser zierlichen und reich gestickten Hängetäschchen beschäftigten. Diese Almosenbeutelchen durften damals an keinem Prachtkleide der Frau von Stande und des Edelfräuleins fehlen, zumal wenn sie ihren Kirchengang hielten, um theilweise nicht nur das Opfer- und Kirchengeld darin aufheben zu können, sondern auch jene kleinen Münzen, die man mildthätig den Armen zu geben gewohnt war. Auch die Religiösen verschiedener Orden verschmähten es nicht, solche kunstreiche Hängetäschchen, wovon man die schönen Vorbilder über's Meer bezog, anzufertigen. Dieselben dienten jedoch meistens dazu, als Reliquiarien und Behälter gebraucht zu werden, worin man geweihte Sachen und Ueberbleibsel der Heiligen ehrfurchtsvoll aufbewahrte. So haben wir in vielen Sacristeien ähnliche äusserst kunstvoll in Seide und Gold gestickte „Repositorien“ gesehen, die, mit kirchlichen Emblemen verziert, heute noch zur Aufbewahrung verschiedener Reliquien dienen. Solcher gestickten Reliquientäschchen befinden sich unter Anderm in der Sacristei der Kirche St. Servatius in Maestricht und in dem Schatze der St. Gereonskirche zu Köln.[1]) Das Reliquientäschchen in der Sacristei der letztgenannten Kirche ist auf eine interessante Weise auf Stramin in vielfarbiger Seide gestickt, und zwar dürfte man diese Nadelarbeit wohl mit dem Ausdrucke „à la grecque“ bezeichnen, indem in dieser Stickerei mehrfache Reminiscenzen an griechische und römische Ornamentationen vorkommen. Noch bemerken wir hierbei gelegentlich, dass solche gestickte „escarcelles“ vom XIII. — XV. Jahrhundert selbst als Schmuck an der Seite des reichen Patriciers erscheinen, was sich an Malereien aus damaliger Zeit vielfach nachweisen lässt[2]) So scheint auch jener unglückliche Hermann von Goch mehrere solcher reich verzierten Almosentäschchen getragen zu haben. Im Stadtarchive zu Köln sahen wir unter andern kleinen Gebrauchsgegenständen von diesem reichen kölnischen Patricier drei sol-

[1]) Auch die St. Ursulakirche besitzt ein kleines Reliquienkästchen, das mit interessanten gestickten Dessins in Seide überzogen ist.

[2]) Vgl. hierüber die Abbildungen in dem trefflichen Trachtenwerk von Prof. Dr. von Hefner-Alteneck.

cher Geldbeutelchen, die am Gürtel getragen wurden. Das eine von ziemlicher Grösse ist aus feinem Waschleder zierlich angefertigt und hat im Innern und Aeussern vier oder fünf Nebentäschchen, die kunstvoll mit kleinen Kreisen und Knöpfchen bestickt sind. Auch befanden sich noch einige Silbermünzen in demselben. Das andere „aumônière“ ist für unsern Zweck ohne Frage viel interessanter und hat die Form einer viereckigen kleinen Tasche, deren Aeusseres sich zusammensetzt aus einem in Goldfäden gestickten Fond. Auf diesem goldgestickten Täschchen hat die Kunst der Stickerin in delicater Weise das Symbol der Wachsamkeit: ein bellendes Hündchen gestickt; und zwar ist diese Thiergestalt mit andern Stoffen unterlegt, so dass dieselbe plastisch, als haut-relief, hervortritt. An den beiden Seiten dieser interessanten Stickarbeit sind dem Brauche der Zeit gemäss sechs, an jeder Seite je drei und drei silbervergoldete Schellchen angebracht. Dieses Almosenbeutelchen wurde, wie es den Anschein hat, an dem Leibgürtel getragen, und befinden sich deswegen nach oben hin zwei seidene Schnüre. Mit diesen Schnüren ist in Verbindung gebracht ein netzförmiger Behälter aus Seidenfäden geklöppelt, der die Bestimmung hatte, beim Zählen des Geldes zu verhindern, dass eine der Münzen verloren ginge. Unter dem Nachlasse dieses Hermann von Goch, der auf den blossen Verdacht hin, als ob er gegen die bürgerlichen Freiheiten der Stadt mit dem damaligen Erzbischofe conspirire, von dem Magistrate in den politischen Wirren gegen Ende des XIV. Jahrhunderts dem Beile des Nachrichters überliefert wurde, befindet sich auch noch ein drittes Beutelchen, aus arabischen Stoffen zusammengesetzt, das an einigen Stellen Neschi-Schriften, wie es den Anschein hat, hervortreten lässt. [1])

Im Vorhergehenden haben wir darauf hingewiesen, dass mit der Gothik, als sie gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts sich vollständig Bahn gebrochen hatte, auch die Stickkunst in Rücksicht auf Composition und Technik einen neuen Aufschwung feierte, und dass dieser Umschwung besonders dadurch veranlasst wurde, dass die Kunst der freien Nadelarbeit nicht wie seither bloss für den Altardienst vorzugsweise die Lieblingsbeschäftigung der Klöster blieb, sondern vielmehr in die Hand der Laien überging

---

[1]) Hermann von Goch galt damals als der reichste Mann am Rheine, ein Rothschild seines Jahrhunderts. Nach seiner Hinrichtung wurde in Köln mit Einziehung seiner Güter ein grosser Theil jenes kolossalen Thurmes am Rathhause gebaut, der seiner ehemaligen Dachhaube entbehrt und dem heute eine gründliche Wiederherstellung dringend Noth thäte.

und zünftig wurde. Das XIII. Jahrhundert kann mit Recht als die Zeit der socialen und religiösen Vereine, Innungen etc. bezeichnet werden. Wie Baumeister und Steinmetzen um diese Zeit zu einer sich weit verzweigenden Baubruderschaft sich zusammen vereinigten, wie auch die Maler und Goldschmiede, jedes Gewerk für sich, im Verein zusammentraten und die Rechte ihrer Zunft durch einträchtiges Zusammenhalten zu wahren und zu schützen suchten, so entstand auch bei dem erhöheten Verbrauch gegen Ende des XIII. Jahrhunderts im Bereiche der Stickerei, die sich von dem Kloster und ihren frühern Lehrmeistern zu emancipiren gewusst hatte, eine sociale Verbindung in Weise der übrigen Innungen und Zünfte, die namentlich am Rheine in dem folgenden Jahrhunderte zu grosser Blüthe gelangte, und unter dem Namen der Bild- und Wappensticker-Zunft in ältern Rathsbüchern und Schriften häufig Erwähnung findet. Da, wie eben angedeutet wurde, in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts den frühern klösterlichen Anfertigern von kirchlichen Ornamenten und Stickereien ausser den geübten Stickerinnen auf Burgen und Schlössern und in den Frauengemächern der reichen Patricier, namentlich in den sich allenthalben bildenden Bild- und Wappensticker-Zünften ein neuer thätiger Concurrent entstanden war, so dürfte man hier wohl mit Grund die Frage aufwerfen: ob mit dieser Vermehrung der künstlerischen Arbeitskräfte auch das Bedürfniss nach einer grössern Zahl von kirchlichen Gewändern und eine erhöhtere, reichere Ausstattung derselben sich als fühlbar herausgestellt hatte. Es diene Folgendes darauf zur Beantwortung. Zu dem frühern Orden der Benedictiner, der mehrere Jahrhunderte hindurch, für sich allein stehend, der Kirche zur grossen Zierde gereichte, trat mit dem XII. Jahrhundert der Orden der Cistercienser hinzu, der sich alsbald einer schnellen Ausbreitung im ganzen Occident erfreute. Im XIII. Jahrhundert sehen wir die Stiftungen des h. Dominicus, des h. Franz von Assisi und des h. Norbert rasch aufblühen und sich unglaublich schnell in Stadt und Land des Occidents verbreiten. Auch die Stifts- und Pfarrkirchen hatten um diese Zeit sich hinsichtlich der Zahl des Klerus bedeutend vermehrt, so dass bei der grossen Zahl der Stifts-, Kloster- und Pfarrgeistlichkeit auch ein erhöheter Bedarf an liturgischen Gewändern eingetreten war, die die Vorliebe und Neigung für Formenreichthum und Zierrathen aller Art, so wie die frommgläubige Opferwilligkeit für den Schmuck und die Würde der Kirche und die reiche Ausstattung der priesterlichen Ornate auf jede Weise durch die Kunst des freien Handstickens auszu-

schmücken bedacht war. Es war dies jene Zeit des Mittelalters, wo der Bürger, der Patricier, so wie der ritterliche Burgherr in seiner eigenen Wohnung, so wie in seiner Umgebung noch eine gewisse Einfachheit in den Formen der verschiedenen Gebrauchsgegenstände beobachtete; das Haus Gottes aber, das als das gemeinsame Eigenthum des Reichen und Armen betrachtet wurde, und worin auch der Aermste, der so Vieles entbehren musste, sich als in seinem Eigenthume heimisch fühlte, das liebte man auf's reichste und prachtvollste auszustatten. Und wie die Architektur, die Malerei, die Sculptur und die Goldschmiedekunst die reichsten Formen aufbot, um das „Tabernakel des Herrn unter den Menschenkindern" äusserlich und innerlich würdig auszustatten, so wurde der Stickkunst der ehrenvolle Auftrag, die Gewänder derer auf's reichste herzustellen, die mit dem Heiligsten in nächste Berührung traten. Boten in der vorhergehenden Epoche des IX., X. und XI. Jahrhunderts meistentheils die Altarvorhänge, die Velen der Ciborienaltäre, so wie andere grössere Tücher, die als Schmuck an Festtagen in den Kirchen aufgehängt wurden, erwünschte Gelegenheit, Nadelwirkereien in grösserm Umfange zur Ausführung zu bringen, so waren es namentlich in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts und in beiden folgenden Jahrhunderten der eigentliche Priesterornat, das Messgewand und die dazu gehörenden Theile: Stolen, Manipel, Albe und Humeral jene liturgischen Ornamente, an welchen die kunstreichsten Arbeiten der Nadel zur Entfaltung gebracht wurden. Bis zum XII. Jahrhundert hatten die Messgewänder bekanntlich die Form einer Glocke und bedeckten dieselben in Weise eines faltenreichen Mantels, ohne Oeffnung für die Arme, bloss mit einem Durchlass für den Kopf, den ganzen Körper des Celebranten. Die Gothik, der neu aufgekommene Baustyl, modificirte nicht nur die Formen des Mobilars, sondern er übte auch seinen wohlthätigen Einfluss aus auf dem Gebiete der Töne, so wie er auch nach seinen Principien die althergebrachte Form des Messgewandes dadurch zum Bessern umgestaltete, dass er da, wo die „planeta" auf den Armen in Faltenmassen sich unbequem anhäufte, einen kleinen Ausschnitt eintreten liess, wodurch das Gewand, unserer Ansicht nach, nicht an Schönheit der Form verlor, sondern wodurch es auch eher ermöglicht wurde, reichere Stickereien in den Stäben, „offroies", des Messgewandes zur Anwendung kommen zu lassen. [1]) Durch

---

[1]) Bekanntlich übte auch die später auftretende Renaissance, der der überlieferte kirchliche Boden unter den Füssen entschwunden war und die

diese kleine Veränderung im Schnitt konnte das Gewand sich mehr den Formen des Körpers anbequemen und gingen die Faltenbrüche bei dem verminderten Stoffe nicht so tief hinein, wie dies früher der Fall war. Mit dem grössern Reichthume der Stickereien, der sich mit dem Beginne des neuen Styles auch an der Mitra entfaltet, desgleichen an den übrigen stofflichen Ornamenten, die vorzugsweise zum Ornate des pontificirenden Bischofes gehören, kam auch gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts ein neues Gewandstück in Aufnahme, das ehedem bloss, wie schon früher bemerkt, von den Sängern und jenen Kirchendienern getragen wurde, die dem Laienstande angehörten. Wir meinen die Pluviale (cappa), die auch in einigen Gegenden Vesper- oder Rauchmantel genannt wird. Diese Cappa entbehrte ehedem des Schmucks der Stickerei, reichte gewöhnlich nur bis zu den Knieen und hatte nach hinten eine Haube, „caputium“, geräumig genug, dass sie über den Kopf gezogen und wieder heruntergeschoben werden konnte. Da diese Pluviale gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts zum priesterlichen und bischöflichen Gebrauche erhoben wurde, liess man die frühere hintere Capuze fortfallen und blieb als Reminiscenz an dieselbe ein kleines Schild zurück, das die Kunst der Stickerin mit ornamentalen und figuralen Verzierungen auf's reichste auszustatten nicht unterliess. Namentlich aber bot der vordere Streifen der Chorkappe der Stickkunst, die sich jetzt aufgelegt fühlte, das Reichste, was sie vermochte, zur Ausführung zu bringen, eine willkommene Gelegenheit, die zierlichsten Formbildungen in reichem Material und manchfach abwechselnder Technik zur Anwendung zu bringen.

Wenn nun einerseits das Bedürfniss und die Nachfrage nach kunstreichen Stickereien zum Dienste des Altares im XIII. Jahrhundert sich gesteigert hatte und auch von anderer Seite künstlerische Kräfte in Menge vorhanden waren, die mit allen Mitteln,

---

mit heidnischen, klassisch-griechischen Formen buhlte, einen solchen völlig umgestalteten Einfluss aus auf allen Gebieten der Kunst, die ja ein gemeinsames Band umschlingt. Jedoch führte leider diese Umbildung nicht zu einer weitern Entwickelung der althergebrachten heimathlichen Formen, sondern sie begann ihre Modificationen mit dem völligen Umsturz der bestehenden kirchlichen Tradition im Reiche der Formen. Hatte die Gothik dem Messgewande eine ästhetische bequemere Gestaltung gegeben, die mit den körperlichen Formen des Trägers analog war, so hat die Renaissance, wie wir dies später sehen werden, die Schuld auf sich geladen, das ehrwürdige faltenreiche Gewand auf zwei bretterförmige Stücke zu reduciren, die in ihrer Getrenntheit und Steifheit keinen Anspruch darauf mehr haben können, noch als ein Gewand bezeichnet zu werden.

die die Stickkunst damals bot, der Anfrage Genüge leisten konnten, so fehlte es auch nicht in dieser opferwilligen und gebefreudigen Zeit an grossmüthigen Bestellgebern aus allen Ständen, die sowohl dem erhöheten Verbrauche durch Geschenke nachhalfen, als auch den aufstrebenden Talenten, wo sie sich, entweder in Klöstern oder Innungen, zeigten, Vorschub und Aufmunterung liehen. Hierin ging der hohe Klerus, namentlich die Bischöfe, mit lobenswerthem Beispiele voran. Eine Menge von Angaben könnten wir hier beibringen von den grossartigen Geschenken kirchlicher Gewänder, sämmtlich Meisterwerke der Stickkunst, die um diese Zeit einzelne Bischöfe ihrer Metropolitankirche zu machen pflegten. Wir verweisen hier vorübergehend auf die reichen Schenkungen des Bischofs Conrad von Halberstadt, auf die Schenkung prachtvoller kirchlicher Gewänder Bonifaz' VIII. an den bischöflichen Stuhl seiner Vaterstadt Anagni, den er vor seiner Erhebung auf den Stuhl Petri als Bischof inne gehabt hatte; endlich auf die kostbaren Gaben des Bischofes Philipp von Beauvais, Enkel König Ludwig's des Dicken. Nachdem die Kunstschätze an Gold und Silber angeführt worden sind, die der Letztgenannte dem Dome von Beauvais als Geschenk übergab, folgen die bischöflichen Gewänder, die er derselben Kirche schenkte, und sind als solche angeführt: „die bessern Sandalen, die bessere Mitra, alle meine seidenen Vorhänge, welche in der Kirche aufgehängt zu werden pflegen, fünfzehn seidene Chorkappen, zehn Infuln, acht Dalmatiken.“ Diese vorhin genannte „mitra optima“ hat sich heute noch in Beauvais erhalten und sind auf den schmalen Stäben derselben (ligulae) in Menge in Gold gestickt jene heraldischen „fleurs de lys“ zu ersehen, wie sie sich zur Zeit König Ludwig's des Heiligen von Frankreich ornamental ausgebildet hatten.[1]) Wir würden für den Umfang dieser Abhandlung zu ausführlich werden, wenn wir nur andeutungsweise jene reichen kirchlichen Stickereien namhaft machen wollten, die von fürstlichen und gräflichen Personen, so wie auch von dem niedern Adel und nicht weniger von Seiten wohlhabender Patricier im XIII. Jahrhundert grössern und kleinern Kirchen als Ehrengeschenke überwiesen wurden. Solche Aufträge, bei welchen von Seiten der frommen Geschenkgeber nicht so ängstlich auf die Kosten gesehen wurde, als auf die Schönheit und den Reichthum der Aus-

---

[1]) Eine gelungene Abbildung und Beschreibung derselben findet man im Juli- und August-Hefte der „Annales Archéologiques“ 1857, par V. Didron, so wie auch in den neuesten Heften der „Revue de l'art chrétien, par l'abbé Corblet.“

führung, gaben besonders der Stickkunst im XIII. Jahrhundert Gelegenheit, das Grossartigste für den Dienst des Altares hervorzubringen, was dieselbe in damaliger Epoche zu leisten vermochte. Im XIII. und XIV. Jahrhundert scheint auch in allgemeinen Gebrauch gekommen zu sein, dass von Seiten der Bischöfe und der Dom- und Stiftsherren jenen Kirchen, an die sie berufen wurden, ein besonders reich gesticktes Gewand, bestehend aus einer Chorkappe, zu fortwährender Erinnerung an ihre Wahl und Erhebung, zum Geschenk überwiesen zu werden pflegte. So lesen wir in einem Schatzverzeichnisse damaliger Zeit, herausgegeben von M. Dard, eine lange Reihe von solchen kostbar gestickten Chorkappen, die bei eben gedachter Gelegenheit der Kirche zum Geschenk gemacht wurden. Dieses Capitel führt die Ueberschrift: „Cappae professionum episcoporum, suffraganeorum et abbatum“. Daher leiten sich auch die Ausdrücke her, die wir bei Du Cange ad voc. Cappae finden, z. B. „cappa professionalis“ und „cappam solvere“. Ein weiterer Grund, weswegen im XIII. Jahrhundert und in dem folgenden die vielen Sticker und Stickerinnen in Klöstern und Stiftern und aus dem Laienstande in Innungen und in Zünften eine solche Kunstthätigkeit entfalten konnten, ist auch vornehmlich darin zu suchen, dass in dieser Epoche der Gebrauch entstand, dass nicht nur der höhere Klerus, sondern auch viele Glieder des niedern Klerus, deren Mittel es gestatteten, auf eigene Kosten, namentlich für den Gebrauch an Festtagen, besonders prachtvoll gestickte liturgische Gewänder anfertigen liessen. Die Sterberegister der verschiedenen Kirchen, so wie ältere Schatzverzeichnisse geben an sehr vielen Stellen Beschreibungen dieser reich gestickten Gewänder, so wie auch die Namen derjenigen, die testamentarisch diese Gewänder der Kirche legirt haben. Es wäre nun an der Zeit, nach diesen Voraussendungen die Frage zu stellen, wo sich aus der in Rede stehenden Epoche heute noch die interessantesten kirchlichen Stickereien erhalten haben. Da wir in den spätern Lieferungen dieses Werkes zuweilen Veranlassung nehmen werden, einzelne Abbildungen von reichen Ornaten des XIII. Jahrhunderts beizubringen und im Texte ausführlicher zu erläutern, so mag es gestattet sein, bei der folgenden Aufzählung der merkwürdigen, heute noch erhaltenen Stickereien aus der fraglichen Periode uns einer gedrängten Kürze zu befleissigen.

Im Vorhergehenden haben wir schon öfter auf den reichen Schatz an altkirchlichen Gewändern im Dome zu Halberstadt hingewiesen, wie wir denselben in neuerer Zeit vollständig aufzufinden

und an das Tageslicht wieder zu ziehen Veranlassung gegeben haben. Wir fügen hier noch hinzu, dass die interessantesten und reichsten liturgischen Gewänder in der „Zither“ zu Halberstadt grösstentheils dem XIII. Jahrhundert ihre künstlerische Anfertigung zu verdanken haben. Unter diesen Ornaten sind besonders einige kostbar ornamentirte Mitren, mehrere kunstreich gestickte Altarvorhänge und interessante Messgewänder hervorzuheben. Namentlich erregte eine der vielen daselbst aufbewahrten Infulen, der auf derselben sehr eigenthümlich gestickten Darstellungen wegen, unsere besondere Aufmerksamkeit. Diese „infula“, aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts herrührend, zeigt keine Stäbchen, die sich aufrecht erheben, „tituli“, sondern bloss einen Einfassungsstab, der als schmales goldenes Band, „circulus“, rund um den untern Rand der Inful geführt ist und worin ausschreitende kleine Löwen kunstreich gewirkt sind. Auf der vordern breiten Fläche der Miter hat die Kunst der Stickerin, in Plattstich zur Darstellung gebracht, figürlich gegeben: den Kampf des Judaismus mit dem Christenthume. Ein christlicher Ritter hat nämlich einen Juden, kenntlich durch seinen Bart und den spitzen Judenhut, mit dem Barte gefasst und das Schwert erhoben, um seinen Gegner zu Boden zu strecken. Auch in der Sacristei der St. Marienkirche zu Danzig fanden wir aus dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts mehrere reiche liturgische Stickereien, desgleichen in einer Kirche zu Stralsund. Auch die Marktkirche zu Braunschweig hat unter ihren vielen altliturgischen Gewändern noch einige interessante Stickereien aus dieser Zeit aufzuweisen. Leider hat in katholischen Kirchen die Renaissance und der verdorbene, unkirchliche Geschmack des letzten „aufgeklärten“ Jahrhunderts eine Menge solcher Prachtschätze der Stickkunst des XIII. Jahrhunderts unwiderbringlich verschwinden lassen. Wahrscheinlich mochten durch langjährigen Gebrauch viele dieser reichen Stickereien in den letzten Jahrhunderten sehr gealtert sein und deswegen als antiquirt bei Seite geschoben worden sein. Was sich noch von diesen Ueberresten eines ehemals blühenden Kunstzweiges bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts gerettet hatte, das hat vollends der gefrässige Schlund der Revolution zu Anfange dieses Jahrhunderts verschlungen. Diesen Ursachen ist es zuzuschreiben, dass sich in katholischen Kirchen verhältnissmässig nur noch sehr wenige hervorragende Ueberbleibsel an kirchlichen Stickereien erhalten haben, die Zeugniss ablegen, welchen Formenreichthum und welche Höhe der technischen Ausbildung die Stickkunst mit dem Aufkommen des neuen

Baustyles gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts erfahren hatte. Von den vielen kostbar gestickten altliturgischen Gewändern, die noch bis zu den grossen politischen Umwälzungen gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts existirten, hat sich heute noch in einem stillen Thale des schönen Steierlandes im kirchlichen Gebrauche erhalten und zwar in der Sacristei des ehemaligen weiblichen Benedictiner-Stiftes, jetzt Pfarrkirche, zu Göss bei Leoben ein merkwürdig gearbeiteter „ornatus integer", bestehend aus Messgewand, zwei Dalmatiken, Stolen, Pluviale und Altarvorhang. Da eine solche vollständige „Capelle" heute zur Seltenheit gehört und dieselbe auch hinsichtlich ihrer reichen figuralen, naturhistorisch scenerirten Darstellungen und Ornamente für die Aufklärung der Thiersymbolik des Mittelalters von grosser Bedeutung ist, so haben wir im Auftrage der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Monumente an Ort und Stelle eine ausführliche Beschreibung dieser merkwürdigen Stickereien vorgenommen, die in den monatlich erscheinenden „Mittheilungen der k. k. Central-Commission" und zwar im März- und April-Hefte 1858, unter Beigabe von artistischen Illustrationen, veröffentlicht werden wird. Der Vollständigkeit wegen bemerken wir nur hierorts, dass diese Ornate in Göss auf einer feinen Unterlage von Leinen in Weise von Straminstich durchaus in „persischer Siden" vielfarbig und reich von den Religiösen des besagten Stiftes unter der Amtsführung der „abbatissa Chunegundis", die in der Reihe der Aebtissinnen des Stiftes in dem dritten Viertel des XIII. Jahrhunderts namhaft gemacht wird, mit grösster Hingabe und Kunstfertigkeit ausgeführt worden sind. Auf einer neulichen Durchreise durch Braunschweig hatten wir Gelegenheit, daselbst näher in Augenschein nehmen zu können eine sehr interessante Goldstickerei auf einem röthlichen Seidenstoff, deren kürzliche Wiederauffindung und Erhaltung der Stadt Braunschweig der Vorsorge des Prof. Brandes verdankt. Da diese Prachtstickerei ohne Zweifel bereits dem Beginne des XIII. Jahrhunderts angehört, so sei es erlaubt, hier nachträglich derselben in kurzen Worten, ihrer historischen und artistischen Merkwürdigkeit wegen, Erwähnung zu thun. Sämmtliche reiche Goldstickereien, die abwechselnd nach kurzen Zwischenräumen die heraldisch stylisirten Bilder des deutschen Reichsaars und des welfischen Löwens zeigen, sind in sarazenischer Technik mittels orientalischer Goldfäden auf einem schweren geköperten Seidenkendel von röthlicher Purpurfarbe applicirt. Auch die eigenthümlichen arabischen Ornamentationen, kleine goldgestickte Halbmonde als

ausfüllende Zwischendessins vorstellend, kommen in diesem prachtvollen Pallium vor in ähnlicher Bildung, wie dieselben auf Tafel II. neben den Bildern der Apostel ersichtlich sind. Als ein besonders reiches Goldgewebe macht sich an diesem Pallium die „aurifrisia, periclysis“ bemerklich, die in ziemlicher Breite, mit merkwürdigen polygonen Zickzackdessins, auf die Kunstfertigkeit eines orientalischen Volksstammes deutlich hinweisen, der in der Algebra und Geometrie bereits im XIII. Jahrhundert grosse Fortschritte gemacht hatte. Im „Organ für christl. Kunst“ (im Mai 1858) werden wir mit Abbildung eine ausführliche Beschreibung dieses merkwürdigen Palliums veröffentlichen, worin wir die geschichtlichen Beweise beizubringen versuchen werden, dass diese kunstreiche Stickerei zu betrachten sei als Kaisermantel Otto's IV., der von den bekannten „phrygiones“ Siciliens angefertigt und von Kaiser Otto IV. testamentarisch der Kirche St. Aegidien zu Braunschweig bei seinem Sterben vermacht worden ist. Eine andere hervorragende Stickerei, die nicht nur ihrer guten Erhaltung wegen, sondern auch hinsichtlich ihrer vielen kunstreich gestickten Scenerieen eine hervorragende Stelle unter den Nadelwirkereien der angeregten Periode verdient, hatten wir Gelegenheit im Domschatze zu Salzburg zu bewundern. Diese kostbare Nadelmalerei diente ehemals zweifelsohne als Antependium, das an Festtagen den Hauptaltar des Domes zu Salzburg zu zieren bestimmt war, der leider im XVI. Jahrhundert niedergelegt und durch einen Neubau in einem unerquicklichen modernen italienisirenden Style ersetzt worden ist. Dieser Vorhang, im feinsten Plattstiche gestickt, zeigt nämlich in vielen Kreismedaillons die Hauptmomente aus dem Leben des Heilandes und der allerseligsten Jungfrau, und finden diese schön componirten und in höchster Perfection ausgeführten Scenerieen eine nähere Erläuterung durch die betreffenden Stellen der h. Schrift, welche in den umgebenden Kreisen eingestickt sind. Unserem Dafürhalten nach dürfte dieses grossartige Werk mittelalterlicher Stickkunst gegen Schluss des XIII. Jahrhunderts anzusetzen sein. [1]) Ein anderes nicht weniger hervorragendes Denkmal kirchlicher Stickkunst befindet sich auf jenem ehrwürdigen Messgewande, worin die sterbliche Hülle eines der grössten Männer des XIII.

---

[1]) Gewiss wird das bekannte grosse Interesse der k. k. Central-Commission für Erhaltung und Beschreibung hervorragender Ueberbleibsel mittelalterlicher Kunst im österreichischen Kaiserstaate Sorge tragen, dass dieses ausgezeichnet schöne und vortrefflich gestickte Antependium im Dome zu Salzburg in den monatlichen „Mittheilungen“ eine eingehende Beschreibung mit Abbildung finden wird.

Jahrhunderts in Köln beigesetzt worden ist, dessen Leben, Wirken und Thaten von einem begabten Schriftsteller der Neuzeit in einer umfangreichen und trefflichen Biographie beschrieben worden sind.[1]) Wir meinen die gestickten Stolen zu dem Messgewande des grossen Albertus, die mit der „casula" zu Anfang dieses Jahrhunderts beim Abbruche der Dominicanerkirche in Köln, einer unverbürgten Tradition zufolge, im Grabe des grossen Denkers gefunden worden sein sollen. Dieses interessante Messgewand, dessen Abzeichnung und Detailbeschreibung wir späterhin werden folgen lassen, besteht aus einem technisch unvollkommen gewebten Seidenplüsch in blauer Farbe. Die Stäbe dieses Gewandes sind nicht durch die Kunst der Nadel gestickt, sondern auf einem kleinen Stuhle gewirkt und sind dieselben mit Dessins in roth und violetter Farbe durchwebt, wie sich ähnliche auch auf den Borten der Wappenwirker des XIII. Jahrhunderts befinden. Eine grössere Beachtung hinsichtlich der Ornamentation verdient die Borte, womit der Halsausschnitt des Messgewandes als Galon eingefasst ist. Die darin befindlichen Dessins, quadratisch geformt, können als überlieferte Reminiscenzen an den Maeander betrachtet werden, wie derselbe in deutlichen Nachklängen das ganze Mittelalter hindurch sich erhalten hat. Ein bei weitem höheres Interesse für die geschichtliche Entwickelung der Stickerei bieten die zur Albertus-Casel gehörende Stole und Manipel, die mit den stehenden Figuren der Apostel und anderer Heiligen in kunstreicher Nadelmalerei ornamentirt sind. Diese Apostelstatuen, in der Höhe von 10—11 Centimeter, sind in unregelmässigem Plattstich in Flachseide gearbeitet. Bei der Unvollkommenheit der Technik zeigt sich nur undeutlich in der Haltung so wie in den Zügen der Köpfe ein Streben nach Naturwahrheit und idealer Auffassung. An dem untern Fusse der Stole erblickt man zwei Heilige in Dominicanertracht, in der einen Hand ein Buch haltend, das wahrscheinlich die Ordensregeln vorstellt. Composition und Ausführung dieser beiden letztgenannten Figuren dürfte als die gelungenste zu bezeichnen sein. Auf der Manipel befinden sich ebenfalls in eigenthümlicher Stickerei dargestellt die Standbilder von sechs weiblichen Heiligen, die ebenfalls auf grober Leinwand in Flochseide gestickt und nachher auf den Plüsch applicirt worden sind. Die langgezogene Haltung sämmtlicher Figuren, die von den Steifheiten des Styles nicht frei zu sprechen sind, so wie

[1]) Albertus Magnus, sein Leben und seine Wissenschaft, nach den Quellen dargestellt von Dr. Sighart. Regensburg bei Manz, 1857.

die technische Ausführung derselben, scheinen uns fast die Tradition verbürgen zu wollen, dass das Gewand mit der dazu gehörigen Stole und Manipel wirklich aus den Tagen Albertus Magnus' herrühre und zu dem grossen Manne in näherer Berührung gestanden haben möge. Noch fügen wir der Beschreibung der Stole und Manipel hinzu, dass sämmtliche Figuren stehend angebracht sind auf einem mit goldenen Blümchen in Kleeblattform bestickten Felde. Eine andere nicht minder merkwürdige Capelle (eine Casel und zwei Leviten) mit interessanten Stickereien, ebenfalls aus der letzten Hälfte des XIII. Jahrhunderts herrührend, besitzt die heutige Pfarrkirche St. Johann Baptist zu Burtscheid (bei Aachen). Der Grundstoff dieses Ornates besteht ebenfalls aus blauem, ungleich fabricirtem Seidenplüsch von der frappant ähnlichen Beschaffenheit und Farbennuancirung, wie der am Messgewande von Albertus Magnus. Sämmtliche Figurstickereien, in kleinen Vierpassformen als Medaillons eingefasst, sind in Gold und Seide im Plattstich ausgeführt und stellen vor Hauptbegebenheiten aus dem Leben des Heilandes in kleinen Scenerieen. Leider hat man vor langen Jahren diese kleinen gestickten Medaillons von dem primitiven Grundstoffe, worauf sie sich ehemals befanden, losgetrennt und auf einen Rothsammet alsdann übertragen, so dass es heute zweifelhaft geworden ist, in welcher Reihenfolge, Aufstellung und Anordnung diese zierlich gestickten Scenerieen angebracht gewesen sind. Auch die Goldstickereien an den dazu gehörigen Stolen bieten für das selbstständig entwickelte Auftreten der Stickkunst im XIII. Jahrhundert frappante Belege. Die unstreitig prachtvollste und grossartigste Nadelmalerei, welche die Blüthezeit der Stickkunst am Schlusse des XIII. Jahrhunderts genügend bezeichnet, besitzt heute noch die Domkirche zu Anagni, deren bischöflichen Stuhl der grosse Innocenz III., aus dem Hause Conti, vor seiner Erhebung inne gehabt hatte. Diese reich gestickte Capelle, die mit noch mehrern andern ältern Stickereien dem Schatze der Kirche zu Anagni, wie keiner andern Kathedrale Italiens zur Zierde gereicht, ist vielfach als ein Geschenk Innocenz' III. irrthümlich bezeichnet worden, und würde ihre Anfertigung demnach in den Schluss des XII. Jahrhunderts fallen müssen, mit welcher Annahme jedoch die charakteristische Composition der vielen Figuren und ihre Ausführung im vollsten Widerspruche steht. Nach längern Studien, die wir im Schatze von Anagni vor den gedachten prachtvollen Originalstickereien einige Tage hindurch vorzunehmen Gelegenheit hatten, stimmen wir mit Barbier de Montault darin überein, dass die in Rede

stehende Nadelmalerei als eine Schenkung Papst Benedict's VIII. an seine frühere bischöfliche Kirche zu betrachten sei. Ja, wir gehen sogar noch weiter und sprechen, gestützt auf die übereinstimmende Ansicht eines geübten Sachkenners, unsere Ueberzeugung dahin aus, dass diese merkwürdige Stickerei nach den vielen Figuren und der Composition derselben zu urtheilen, als ein Meisterwerk der deutschen und nicht der italienischen Stickkunst zu betrachten sei. [1]) Bekanntlich bestieg Bonifaz VIII., ebenfalls aus dem Hause der Conti zu Anagni, den päpstlichen Stuhl 1294, den er bis 1303 zierte. Wahrscheinlich schenkte nun Bonifaz als Bischof von Anagni diese kunstreich gestickte Capelle vor seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl seiner bischöflichen Kathedrale, und fiele dann die Anfertigung vor dem Jahre 1294. Dies scheint auch hervorzugehen aus einem Inventar Bonifaz' VIII., das er noch als Bischof von Anagni hatte anfertigen lassen. Hier steht nämlich mit sehr genauer Beschreibung angeführt jenes merkwürdige Messgewand, das uns eben zur Beschreibung vorliegt; es heisst darin, wie folgt: [2]) „Item, una planeta contexta ad aurum, et de serico, de ystoria Saluatoris. Ab annuntiatione beate uirginis et natiuitate XPI usque ad resurrectionem. Et de assumptione beate uirginis. Et foederata sennato rubeo cum aurifrisio, ex parte ante cum pernis.“ Dieses prachtvolle Messgewand, dessen das ebengedachte Inventar ausführlicher Erwähnung thut, zeigt heute noch in seiner Zerstückelung gegen dreissig runde Medaillons, in welchen in Gold und vielfarbiger Seide gestickt sind sämmtliche Hauptmomente aus dem Leben des Heilandes und zwar sind diese vielen kunstreich gearbeiteten Scenerieen ausgeführt auf grobem weissem Leinen, auf welchem ein geübter Maler mit fester Hand die Umrisse seiner vielen Figuren vorher hingezeichnet zu haben scheint. Die Zwischenräume dieser Kreise sind ausgefüllt mit Ornamenten und Engelsgestalten, die nieder-

---

[1]) Conservator Ramboux, der, wie vielleicht kein Anderer vor ihm, die altitalienischen Malerschulen einem langjährigen Studium unterworfen hat, hatte die Gefälligkeit, uns mehrere Durchpausen der in Rede stehenden Stickereien zur Benutzung zuzustellen, die er auf dem Originale zu Anagni selbst copirt hat. Derselbe ist ebenfalls der Ansicht, dass das vorliegende Prachtwerk kirchlicher Stickkunst als deutsches Kunsterzeugniss aufzunehmen sei.

[2]) X. Barbier de Montault veröffentlichte im vorigen Jahre in den „Annales Archéologiques“ von Didron, XVII. Jahrgang, mehrere sehr interessante Nachrichten über liturgische Gewänder, namentlich aber über die merkwürdigen Stickereien zu Anagni; nur hätten wir in diesen Mittheilungen ein tieferes Eingehen auf die Form, die Stoffe und deren gestickte Dessins gewünscht.

knieend das Rauchfass schwingen und das Schiffchen halten. Die gleichartige Technik, worin die ganze grossartige Nadelarbeit ausgeführt ist, dürfte man heute als eine unregelmässige Plattstickerei im Flammenstich bezeichnen; in Frankreich würde man dieselbe mit dem Ausdrucke „pointe d'Hongrie“ benennen. Die vielen reich verzierten Darstellungen in diesen 30 Medaillons sind erklärt durch eingestickte Legendarien, die sich in den Kreisen als Commentar für diese Bildwerke befinden. Wir haben hinsichtlich der ältern liturgischen Gewänder viele Kathedralen Italiens, von Venedig bis Palermo, sorgfältig untersucht und glauben nicht, dass der „Garten Europa's“, der heute an alten liturgischen Gewändern sehr dürftig geworden ist, noch kirchliche Stickereien in seinen Sacristeien aufzuweisen habe, die mit dem in Rede stehenden päpstlichen Ornate zu Anagni im entferntern verglichen werden könnten.[1]) Es ist uns bei längerer Besichtigung des vorher gedachten Altarvorhanges im Dome zu Salzburg eine frappante Aehnlichkeit sehr aufgefallen, die die vollständig analog gestickte Capelle zu Anagni mit der früher beschriebenen gleichartigen Stickerei im Dome zu Salzburg aufzuweisen hat. Spätere Vergleiche und Durchpausen dürften es zur Evidenz erheben, ob nicht etwa die Stickerei zu Salzburg und das päpstliche Geschenk zu Anagni von einer und derselben kunstgeübten Hand gegen Schluss des XIII. Jahrhunderts ihre Entstehung gefunden habe. Einer der kenntnissreichsten archäologischen Schriftsteller Frankreichs, der verdienstvolle Herausgeber der bekannten „Annales Archéologiques“ bemerkt bei Gelegenheit der Beschreibung der figürlichen Darstellungen[2]) jener altdeutschen Stickereien, die wir in dem leider sehr vernachlässigten Schatze von Anagni nicht genugsam bewundern konnten, dass eine Pluviale heute noch in der Kirche des h. Maximin zu Toulouse aufbewahrt werde, die ebenfalls aus der letzten Hälfte des XIII. Jahrhunderts herrühre und die in derselben Technik wie die eben belobten Stickereien zu Anagni ausgeführt sei und genau der Zahl, dem Style und dem Gegenstande nach dieselben Scenen aus dem Leben des

---

[1]) Auch noch eine grössere Zahl von Musterwerken der Stickkunst des XII. Jahrhunderts fanden wir an ältern liturgischen Gewändern und Altarbekleidungen in ziemlich desolatem Zustande im Domschatze zu Anagni. Conservator Ramboux hat mehrere dieser Nadelmalereien des XII. und XIII. Jahrhunderts daselbst copirt, die von bedeutenden Malern der Schule von Cimabue und Giotto entworfen zu sein scheinen.

[2]) Annales Archéologiques, p. V. Didron. tom. XVII. pag. 235. Juillet et Août 1857.

Heilandes und der allerseligsten Jungfrau veranschaulichen, wie dieselbe an dem eben gedachten Geschenke Bonifacius' VIII. vorkommen. Fast sämmtliche in dieser Abhandlung beschriebenen Nadelmalereien haben wir genauer besichtigt und vor dem Originale selbst unsere Meinung gebildet. Leider wussten wir bei einem längern mehrmaligen Verweilen im südlichen Frankreich nichts von der Existenz dieser „chape de Saint Louis de Toulouse“ [1]) und wollen wir deswegen ohne irgend ein Bedenken der Ansicht des gelehrten französischen Archäologen bei seinen gediegenen Kenntnissen beipflichten, selbst sogar, wenn er glaubt, dass diese figurenreichen Prachtstickereien zu Toulouse französische und nicht niederdeutsche (flämische) Stickereien seien. Mit Ausschluss dieser prachtvollen Nadelarbeiten an der eben erwähnten „chape de Saint Louis“ kann sich Frankreich heute des Besitzes von nur verhältnissmässig sehr wenigen hervorragenden kirchlichen Stickereien aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts rühmen. [2]) Bloss in dem ehemals so reichhaltigen Schatze der Krönungskirche französischer Könige zu Rheims, wo man heute nur noch die reichen, aber formlosen, von der Fabrik gepressten Geräthschaften der letzten Krönung Karl's X. sieht, fanden wir noch einige ältere ausgezeichnet schöne Messgewänder in dem malerischen faltenreichen Schnitte des XIII. Jahrhunderts, die heute noch an den „fêtes de deuil“ gebraucht werden. Einige derselben [3]) zeigen noch merkwürdige Goldstickereien in den Besätzen. So bewundert man auf dem reichsten Messgewande daselbst die grossartig ideelle Darstellung des „arbor vitae“, vollständig als ornamentaler Baum gehalten, ohne Bild des Gekreuzigten, wie wir diese Auffassung und Darstellung in Gold gestickt nie anderswo gesehen haben. In der vierten Abtheilung dieses Werkes werden wir die voll-

---

[1]) Eine treffliche ausführliche Beschreibung dieser Stickereien, mit 16 Abbildungen, erschien 1855 unter dem Titel: „Notice sur la chape de saint Louis, évêque de Toulouse, par L. et Ph. Rostan.“

[2]) Unglücklicherweise versprachen die reichen Goldstickereien der kostbaren priesterlichen Gewänder in den vielen Schatzkammern der französischen Kathedral- und Stiftskirchen den neuern Revolutionshelden eine erwünschte Beute und so verbrannten und verschleppten denn die Freiheitsmänner eine unglaubliche Menge von altliturgischen Prachtstickereien, an denen der kunsthistorische Werth den unbedeutendern materiellen Werth oft um das Hundertfache übertraf.

[3]) Der grossen Gefälligkeit des Herrn Abbé Gérard, Kanoniker an der Kathedrale zu Rheims, verdanken wir nicht nur eine gelungenere Photographie der reichsten dieser Messgewänder, sondern auch die genauen Angaben des Schnittes derselben.

ständige Abbildung dieses letztgedachten Messgewandes zu Rheims mittheilen.

Die Stickkunst, die, wie im Vorhergehenden zu zeigen versucht wurde, bereits im XIII. Jahrhundert durch den neu aufgekommenen Baustyl, die Gothik, einen scharf ausgeprägten Charakter und Grundtypus erhalten hatte, fing an, im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts sich auf der gegebenen Grundlage weiter zu entwickeln und allmälig eine grössere Selbstständigkeit zu erringen. Namentlich erhalten die figürlichen Darstellungen, was Composition betrifft, eine grössere, freiere Bewegung, die basirt ist auf Anschauung der Natur und des Individuums. Allen figuralen Darstellungen dieser Epoche kann man es deutlich ansehen, dass das germanische Bildungselement, was die Auffassung körperlicher Formen betrifft, den starren Typus der in der frühern Epoche herrschenden byzantinischen Traditionen vollständig verdrängt hat. Die Kunst der Nadelmalerei brachte um diese Zeit jene zarten Bildungen zur Erscheinung, in Form von lächelnden Heiligenbildern, in langgezogener, zuweilen etwas gebogener körperlicher Haltung, wie die Sculptur sie kurze Zeit vorher an den Vorhallen und Eingängen der Dome zu Rheims, Chartres, Amiens und in Deutschland an dem Eingange der Elisabethkirche zu Marburg und an einigen Eingangslauben der Kathedrale zu Bamberg als stylbestimmende Modelle für alle Kleinkünste aufgestellt hatte. Ueberhaupt muss bemerkt werden, dass die Stickerei, was figurale Darstellungen betrifft, nicht gleichzeitig mit der Malerei und Sculptur anzusetzen sei; ein langjähriger Vergleich zwischen der Malerei und der Stickerei, desgleichen hin und wieder vorfindliche gemalte oder gestickte Jahreszahlen haben uns die volle Ueberzeugung beigebracht, dass, gleichwie die Architektur als Grundlage und Grundbedingung allen übrigen Künsten vorangegangen und den Weg gebahnt habe, so auch die Malerei, der Zeitfolge nach, als die Vorgängerin und unmittelbare Lehrerin der Stickkunst zu betrachten sei, so zwar, dass analoge Meisterwerke der Wandmalerei chronologisch immer wenigstens um ein Decennium ein höheres Alter beanspruchen können, als das bei verwandten Leistungen auf dem Gebiete der figuralen Stickerei der Fall ist. Als eine der hervorragendsten Stickarbeiten, die die gehobene Kunstthätigkeit im Beginn des XIV. Jahrhunderts charakterisiren, verdient vor Allem hervorgehoben zu werden jenes prachtvolle Purpurgewand, oder jene prachtvolle Kaiser-Dalmatik, wie sie sich heute noch unter den übrigen Kleinodien des ehemaligen heil. deutschen römischen Reiches befindet. Es

ist dies nämlich jene kostbare Dalmatik, angefertigt aus phönicischem Seidenpurpur, wie sie schon in der Uebergabs-Urkunde Ludwig's, Markgrafen von Brandenburg, Sohn Kaiser Ludwig's des Baiern, an den Kaiser Karl IV. im Jahre 1350 aufgeführt ist: „et alia phoenicea toga cum nigris aquilis et unus globus". [1]) Diese Dalmatik, die wahrscheinlich niemals über der Kaiser-Albe und unter dem reich gestickten Kaisermantel angelegt, sondern bei andern feierlichen Gelegenheiten als reich gesticktes Obergewand getragen wurde, ist nämlich in seiner ganzen Länge mit einköpfigen heraldischen Adlern schwarz auf goldenen Fonds zierlich ornamentirt, und zwar sind diese schwarzen Adler auf goldenen Kreismedaillons so gestickt, dass sie, nach einem gewissen Systeme folgend, das kostbare Obergewand ganz ausfüllen. Diese Kaiser-Dalmatik hat lange, weite Aermel und steigt bis weit über die Knöchel herunter, so dass sie, wenn der Träger klein von Gestalt war, mittels eines Cingulums aufgeschürzt werden musste. Die Säume an den Aermeln, so wie an dem untern Rande und dem ansteigenden Einschnitte zu beiden Seiten, sind mit äusserst delicat gestickten Brustbildern verschiedener Könige und Königinnen verziert, die im feinen Plattstich von schwungvollen Laub-Ornamenten umgeben, auf einer in Goldfäden gestickten Unterlage applicirt sind. Wir lassen es dahin gestellt sein, ob diese Brustbilder die Könige des alten Testaments, die Nachfolger auf dem Königsstuhle David's repräsentiren, oder aber ob sie Portraits nach dem Leben, die Nachfolger Karl's des Grossen, die deutschen Kaiser und die Könige Frankreichs vorstellen sollen. Wir würden der letztern Ansicht weniger beipflichten. Das aber lässt sich mit Sicherheit behaupten, dass ein Streben nach Individualisirung in den Gesichtsausdrücken bei diesen vielen zartgestickten Köpfen von Königen zu ersehen ist, und ist es dem Kunststicker gelungen, sogar hin und wieder in den Mienen etwas Charakteristisches und Markirtes, irgend einen Affect zur Darstellung zu bringen. Bei Gelegenheit der Erwähnung dieser vielen gestickten Portraits an der Kaiser-Dalmatik in dem Schatze zu Wien holen wir hier nach, dass die Stickkunst, wie das aus Troubadours und Minnesängern erhellt, im XIII. und XIV. Jahrhundert es vielfach versuchte, Personen nach dem Leben in fein-

---

[1]) In der Empfangs-Urkunde Karl's IV. wird diese phönicische Purpur-Toga genannt: „ein ander praunen Rock mit schwarzen Adlern" und in dem Uebergabs-Diplom Sigismund's „ein' praun Dalmatik Sant Carles."

ster Plattstichstickerei darzustellen. So lesen wir im Roman von Percival, dass sich ein Ritter an der Thüre eines Zeltes zu erkennen gibt. Die Dame wollte sich über die Identität des Anklopfenden Sicherheit verschaffen, holt sein auf ein Gewand gesticktes Portrait, vergleicht es mit dem Originale und überzeugt sich von der Uebereinstimmung. [1]) In einem alten provençalischen Heldenlied liest man, dass der König Floire und seine Familie wiedererkannt habe in den gestickten Figuren, angefertigt von seiner Schwester Beatrix auf einem theuern Tuch von Sammet. [2]) Desgleichen findet sich auch verzeichnet in einem Inventar von Margaretha von Oesterreich ein grosses gesticktes Tableau, vorstellend das Portrait dieser Fürstin nach dem Leben. Da die Stickkunst bereits im XIV. Jahrhundert sich so schwierige Vorlagen stellte und es nicht nur versuchte, auf Priestergewänder und Ornamente im feinsten Plattstiche Heiligenbilder zu sticken, deren Composition, Ausdruck und Haltung ein Streben nach Naturwahrheit bekundet, wie das bei der mehr typischen Darstellung der Figuren der romanischen Epoche nicht der Fall sein konnte; da sie ferner sogar auf profanem Gebiete bestrebt war, wie eben bemerkt, mit Portraitähnlichkeit Figuren nach dem Leben durch künstliche Nadelarbeiten darzustellen, so lohnt es sich jetzt wohl der Mühe, die Frage näher in Untersuchung zu ziehen: welche Aufgabe stellte sich die Stickerei, als sie nach ihrer Emancipation von den byzantinisirenden typischen Ueberlieferungen figürliche Darstellungen verschiedener Heiligen auf priesterlichen Gewändern durch Nadelwirkereien zu erzielen suchte. Der Stickerei der vorhergegangenen Periode haftete mehr der Charakter der ornamentalen Kunst an. Nachdem der gothische Styl im XIV. Jahrhundert im Occident zur allgemeinen Herrschaft gelangt war, verschwanden nach und nach in der Stickerei ornamentale Bildungen, entnommen der animalischen oder vegetabilischen Schöpfung, und architektonisch geformte Baldachine und constructiv gebildete Medaillons treten jetzt als Beiwerk auf, um die Hauptsache, sitzende oder stehende Heiligenfiguren, einzufassen. Die würdige Aufgabe, die hierbei die Stickkunst sich stellte, war, unseres Dafürhaltens nach, die Leistungen einer verwandten Kunst, der Malerei, auf dem Gebiete der gewebten Stoffe zu ersetzen. In gleicher Weise, wie die Miniaturisten in leuchtenden Farben den Text der litur-

---

[1]) Roman de Perceval, Ms. suppl. fr. Nr. 340, fol. 87 verso, col. 1, v. 22.
[2]) Roman de Garin le Loherain, Ms. du fonds de Saint-Germain, Nr. 1244. folio XXIX verso, col. 2, v. 26.

gischen Bücher durch zahlreiche kleinere Illustrationen zu erläutern und für das Auge sprechend zu machen suchten, gleichwie ferner die Temperamaler und die denselben untergeordneten Glasmaler in grössern Bildwerken an den Flügelthüren der Altäre, den Wandflächen der Kirchen und selbst in den Fenstern den Gläubigen in ihren die Andacht fördernde Darstellungen ein offenes, allen verständliches Buch auflegten, so suchte die strebensverwandte Stickerei, aufgemuntert durch grossartige Erfolge befreundeter Schwesterkünste, den Cyclus von biblischen Scenen und Heiligenfiguren, sogar in der edelsten Technik von schimmernder Seide und Gold, auf den priesterlichen Gewändern, auf den Ornamenten des Altares und der Kirche fortzusetzen. Und in Wahrheit, wenn man die Leistungen der Stickkunst des XIV. Jahrhunderts auf grössern Reisen aufmerksamer verfolgt, so muss man eingestehen, dass die Kunst der freien Nadelarbeit der Malerei eine würdige Concurrenz entgegengeführt habe, und man verwundert sich oftmals mit Recht, wie es bereits im XIV. Jahrhundert der Nadel der Stickerin gelingen konnte, den Pinsel des Malers in Schatten zu stellen, obschon die Schwierigkeiten der Technik weit grösser waren auf dem Gebiete der Stickkunst, als die, die sich dem Maler mit seinen Pigmenten entgegenstellten. Die Stickkunst hat sich, wetteifernd mit der Malerei, zu kirchlichen Zwecken im XIV. Jahrhundert fortwährend auf der Höhe gehalten, so lange sie sich ihres Zweckes klar bewusst blieb, die Mittel in Erwägung zog und mit Vortheil anwandte, die ihr bei der Concurrenz mit verwandten Schwesterkünsten zu Gebote standen. Als sie aber, wie wir später sehen werden, ihre Kräfte zu überschätzen anfing und darauf ausging, plastische Effecte zu erzielen, mit andern Worten: als sie im Widerspruche mit ihrem Zwecke die Gewänder mit Reliefs zu belasten bedacht war und so zu sagen mit der Sculptur zu wetteifern anfing, musste sie, selbstverständlich, auf Irrwege gerathen. Die Stickerei war also in der Epoche, die uns zur Besprechung vorliegt, der Malerei nacheifernd, in ein neues Stadium für ihre höhere Entwickelung eingetreten. Sie stand als eine ernste, geweihte Kunst da, indem sie sich fortwährend bestrebte, das Höchste für den erhabensten Zweck zu leisten. Die Nadel war jetzt gleichsam in der Hand der Stickerin zum Pinsel geworden, den sie auf der Leinwand mit zarten Seidenfäden leicht hin und her bewegte. Sie malte also so zu sagen mit Fäden und brachte, statt in trockenen Farben, vermittels leuchtender Seide Kunstgemälde zu Stande, in einem sanften, ruhigen Tone, die glänzten ohne Reflexe und einen Schimmer

verbreiteten, ohne Härten. Dürfen wir uns wundern, dass eine Kunst, die sich ein so hohes Ziel stellte und die insbesondere für zarte Frauenhände, die besser mit Seide umzugehen verstehen, als mit nassen oder fetten Farben, sich vorzugsweise eignete, in den höchsten Regionen der damaligen Welt eine so begeisterte Aufnahme zu finden. Da das XIV. Jahrhundert der Damenwelt der höchsten Kreise glücklicherweise nicht so vielerlei geistlose, zerstreuende und abspannende Unterhaltungen bot, wie das mit geräuschvoller, geschäftiger Abwechselung die moderne Gegenwart einzurichten weiss, so wurde alsbald die höhere Stickkunst und ihre Anwendung zu kirchlichen Ornaten die bevorzugte Lieblingsbeschäftigung in den Gemächern der Königs- und Fürstenpaläste; deswegen finden wir denn von jetzt ab Königinnen und Fürstentöchter in edeler, angestrengter Thätigkeit allenthalben damit beschäftigt, bischöfliche und priesterliche Gewänder und die übrigen Altar-Ornamente, die zur würdigen Feier des h. Opfers erforderlich waren, mit grösster Hingabe und Präcision durch die reichsten und prachtvollsten Nadelarbeiten auszustatten. Um nicht hier nochmals Erwähnung zu thun von den reichen Stickereien, die wir schon in den vorhergehenden Jahrhunderten von einzelnen hervorragenden Königinnen und Fürstinnen im Dienste des Altares anfertigen sahen, [1]) sei es gestattet, in Folgendem nur einige Beispiele anzuführen von Fürstinnen, die in ihren Palästen die religiöse Kunststickerei betrieben, gleichsam wie in einem Kunst-Institut, wozu auch die Damen des Hofes mit herangezogen und in Thätigkeit gesetzt wurden. So vernehmen wir bei Jean Bouchet, dass Gabrielle von Bourbon nie müssig befunden wurde, sondern dass sie einen grossen Theil des Tages dazu verwandte, reichere Stickereien anzufertigen und dass sie mit dieser Kunst auch ihre Hofdamen beschäftigte, deren sie eine grosse Zahl um sich versammelt sah und zwar aus hohen und reichen Häusern. [2]) Auch zur Zeit Ludwig's IX. von Frankreich sehen wir, dass seine Schwester Isabelle mit kirchlichen Stickereien häufig beschäftigt war, und zwar in stiller Zurückgezogen-

---

[1]) Noch fügen wir bei dieser Gelegenheit nachträglich hinzu, dass die heil. Margaretha, Königin von Schottland, bereits in früher Zeit sehr ausgedehnt mit ihren Hofdamen die kirchliche Stickkunst mit grosser Kunstfertigkeit übte, und dass es den Anschein gewonnen habe, als ob, dem Berichte gleichzeitiger Chronisten zufolge, die Zimmer ihres Palastes die Bestimmung getragen hätten, als Arbeitsstätten und Niederlagen verschiedenartiger kunstreich gestickter Messornate zu dienen.

[2]) Edit. du Panthéon litteraire, pag. 769, col. 1.

heit zu Longchamp. Desgleichen weiss man auch, dass Anne de Brétagne an ihrem Hofe gleichsam ein Atelier eingerichtet hatte, wo sie mit ihren vielen Edeldamen und Fräulein die kostbarsten Kunststickereien für den Altardienst anzufertigen pflegte. Sind wir gut unterrichtet, so soll auch jene grossartige Stickerei, die sich als unübertreffliche Nadelmalerei im Schatze von Aachen noch erhalten hat, von der kunstreichen Hand der Königin Maria von Ungarn herrühren. Dieses prachtvolle, äusserst gut erhaltene Kunstwerk, in Goldfäden und in vielfarbiger orientalischer Seide in Plattstich gestickt, stellt dar die königliche Künstlerin, umgeben von ihren Angehörigen und einem fürstlichen Hofgefolge, wie dieselben knieen zu beiden Seiten der Himmelskönigin, die als Patronin den weiten Mantel um die Pflegebefohlenen ausgebreitet hält. Auch in demselben Schatze zu Aachen zeigt man noch kostbare Stickereien, die von der geschickten Hand Margaretha's von Burgund herrühren sollen. Auch noch das XV. Jahrhundert sah die prachtvollsten Kunststickereien in Palästen von königl. Händen für Cultzwecke anfertigen. So vertreten die zahlreichen kostbar gestickten Ornate in der Kirche Notre Dame del Pilar zu Saragoza und der Notre Dame d'Atoche zu Madrid eine gleich grosse Zahl fürstlicher Namen aus der Reihe der Infantinnen des spanischen Hofes, deren Erholung und Lieblingsbeschäftigung es gewesen zu sein scheint, mit Perlen, Edelsteinen und reichen Goldstickereien die kirchlichen Gewänder auf's kostbarste auszuschmücken. Nicht weniger war es auch noch in jüngerer Zeit an dem Hofe in Portugal frommer Brauch, dass die jedesmalige Königin von Portugal eigenhändig einen kostbaren Mantel anfertigte, der über die Reliquien des berühmten Landesheiligen, des heil. Franciscus Xaverius, gebreitet zu werden pflegte. Auch an dem Kaiserhofe Karl's IV. zu Prag war, Ueberlieferungen zufolge, die Königin Blanca, aus dem Hause Valois, mit ihren Edelfrauen für Cultzwecke nicht unthätig, wie das jene reichen Perlstickereien beweisen, die wir heute noch im Schatze des St. Veits-Domes zu Prag bewundert haben. Es sind dies nämlich Stickereien, wie sie in der Composition, der Ausführung und dem dazu verwandten Materiale einer Königin Böhmens und französischen Königstochter würdig sind. Leider sind die dazu gehörenden kostbaren Gewänder, eine Dalmatik und eine Tunicelle, im Laufe der Jahrhunderte verschwunden, und haben sich nur vier reich gestickte Ueberreste eines ehemaligen vollständigen Altar-Ornates noch erhalten. Wahrscheinlich befanden sich diese vier Bruchstücke, wovon Tafel XI. in halber Grösse eine naturgetreue Copie ver-

anschaulicht als Frontal- und Dorsal-Ornamente sich in horizontaler Richtung zwischen den Stäben von Dalmatiken. Jede dieser reichen Perlstickereien stellt vor drei Heiligen, die in Halbfigur so in kleinen Perlen gestickt sind, dass sämmtliche Gewandpartieen fast als Relief erscheinen, indem sich Perle an Perle reiht. Bloss der Faltenwurf der Gewänder ist durch eingestickte Goldfäden angedeutet und sind nur die Umschläge einzelner Gewänder in mehrfarbiger Seide gestickt. Sämmtliche Halbfiguren sind einem Goldfond à or battu aufgefügt, der aber auch wieder durch breitgezogenes Laubwerk in zarten Perlen belebt und verreichert wird. Die reiche Perlstickerei, wovon uns Tafel XI. eine Copie verschafft, stellt den Heiland im Brustbilde dar, umgeben von zwei böhmischen Landespatronen, dem heil. Herzog Wenzel und dem heil. Sigismund, König von Burgund. Der Ungeschmack hatte es sich im Anfange des vorigen Jahrhunderts beikommen lassen, die Incarnationstheile dieser zwölf äusserst zart in orientalischen Perlen gestickten Heiligenfiguren mit kleinen Pergamentstücken zu verdecken, auf welchen mit nicht besonderer Bravour ein Maler des XVIII. Jahrhunderts die fraglichen Gesichtsbildungen in Miniaturen gemalt hatte, so zwar, dass dadurch die interessanten feinen, in Plattstich gestickten Gesichtsbildungen der einzelnen Figuren vollständig verdeckt wurden. Der entgegenkommenden Freundlichkeit des früher gedachten kunstsinnigen Schatzmeisters von St. Veit haben wir es beizumessen, dass unsere Vermuthung durch den Erfolg bestätigt wurde. Es fand sich nämlich bei der bereitwilligst zugestandenen Abtrennung dieser wenig künstlerisch auf Pergament gemalten Köpfe, dass darunter die alten zartgestickten Gesichtsbildungen in unregelmässigem Plattstich sich noch ziemlich gut erhalten hatten. Sowohl die Technik als auch die Composition dieser in Perlen gestickten Figuren haben uns, auf Inventare gestützt, die Ueberzeugung beigebracht, dass diese zierlichen Meisterwerke kostbarer kirchlicher Stickerei zur Regierungszeit Karl's IV. in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ihre Entstehung gefunden haben dürfte. Indem wir hier betreffs der weiteren Beschreibung dieser höchst interessanten Stickerei auf den II. Band 2. Heft, Seite 21 des „Kirchenschmuckes“ verweisen, wo wir dieselben ausführlicher besprochen haben, geben wir hier noch den Wunsch zu erkennen, dass man diese vier Bruchstücke einer grossartigen Perlstickerei als Belege einer untergegangenen Kunstweise und die einzig noch vorfindlichen Beispiele, mit welcher Kostbarkeit des Materiales und Eleganz der Technik diese Kunst am Hofe Karl's IV. geübt wurde, ihrem jetzigen ganz unpassenden

Aufbewahrungsorte entnehmen und bei den andern Schätzen und Reliquien in der Schatzkammer ferner aufbewahren möge. Der unschätzbaren Erlaubniss des Hochwürdigsten Metropolitan-Domcapitels zu Prag haben wir es zu verdanken, dass es uns ermöglicht wurde, in dem geheimen Dom-Archive jenen Schatz-Inventaren aus der Zeit Karl's IV. nachzuforschen, worin die sämmtlichen Ornate und Paramente, dessen sich der erzbischöfliche Stuhl von St. Veit in den Tagen des eben genannten grossmüthigen kaiserlichen Geschenkgebers bediente, verzeichnet stehen. Wir waren so glücklich, zwei noch sehr vollständige authentische und umfangreiche Inventare vorzufinden und zwar das eine vom Jahre 1354, angefertigt unter dem Erzbischofe Arnest, und ein zweites äusserst umfangreiches und detaillirtes vom Jahre 1387. Man muss wirklich staunen, welchen grossartigen Reichthum an kostbar in Gold und Perlen gestickten Ornaten der Domschatz von St. Veit damals besass, und glauben wir nach Copirung dieses letztern Prager Inventars und im Vergleich mit vielen andern Schatzverzeichnissen, die sich ebenfalls in unsern Händen abschriftlich befinden, fast annehmen zu können, dass im XIV. Jahrhundert kaum eine andere Kirche im Occidente hätte gefunden werden können, die solche ähnliche Schätze an kirchlichen Prachtstickereien in dieser Periode aufzuweisen hatte. So scheint, diesem letztgedachten Verzeichnisse zufolge, schon die Königin Elisabeth, Gemahlin des Königs Johann von Böhmen und Mutter Karl's IV., die bischöfliche Kathedrale von St. Veit mit kostbaren Stickereien bedacht zu haben. Unter den vielen Ornaten, die ihren Namen tragen, heben wir hier unter der Rubrik: „de insignis pontificalibus“ hervor: „Item, eine andere Inful, mit silbernen und goldenen Ornamenten und Perlen bestickt, welche die Königin Elisabeth schenkte. Dieselbe ist mit edeln Steinen reich besetzt und mit bildlichen Darstellungen auf beiden Seiten reich geschmückt.“ Desgleichen befand sich auch unter den zahlreichen Capellen, welche das besagte Schatzverzeichniss in langer Reihe aufführt, unter dem Namen „ornatus integer“, eine vollständige Capelle mit kostbaren Stickereien, die wahrscheinlich ein Geschenk der Kaiserin Elisabeth (Prinzessin von Pommern-Stettin, der vierten Gemahlin Karl's IV., vermählt 1363, gestorben 1393), war. Es hat diese reich gestickte Capelle für unsern Zweck ein näheres Interesse, indem dadurch nachgewiesen wird, dass man in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhundertes noch liebte, jene symbolischen Thiergestalten in liturgische Gewänder zu sticken, die häufiger in der romanischen Kunstepoche, seltener aber in der entwickel-

ten Gothik in der Stickerei ihre Anwendung fanden. Wir lassen die Beschreibung dieser interessanten Capelle in wörtlicher Uebersetzung hier folgen: „Item, ein vollständiger Altar-Ornat, ein Geschenk der Kaiserin, bestickt mit Greifen und Adlern in kostbaren grossen Perlen, auf einem Purpurstoff (in nachone de imperiali). Derselbe ist mit kleinen Löwen bestickt und auf der Rückseite ist er ober- und unterhalb mit drei gestickten Adlern und drei Greifen kunstreich ausgestattet; auf der rechten Schulter erblickt man einen Greifen und auf der linken einen Adler. Auch ist auf der Vorderseite der Dalmatica ein Greif angebracht und zu beiden Seiten des Greifen sind zwei Buchstaben gestickt, nämlich R. E. Darüber erblickt man die kaiserlichen Kronen in grossen Perlen ausgeführt, und auf dem hintern Theile einen Adler mit denselben gestickten Buchstaben und Kronen........“ Vergebens haben wir in Italien in den Sacristeien der vielen Kathedralen nach verschiedenen Monumenten und vereinzelten Bruchstücken aus jener Kunstepoche Nachforschungen angestellt, wo Giotto und seine Schule den Stickern und Stickerinnen die Zeichnungen entwarf zu jenen Heiligenfiguren, die, in Plattstich ausgeführt, die Malerei auch auf die Kirchengewänder übertragen sollte. Nur noch in Anagni, dem einzigen heutigen Fundorte für umfangreichere Monumental-Stickereien, fanden wir einen kleinern Altarvorhang (paliotto altaris) vor, der mit seinen reichen figuralen Bildstickereien an die Frühzeiten der italienischen Malerschulen und die Wechselbeziehungen derselben zu der verwandten Bildstickerei erinnerte.

Da in der vorliegenden Epoche, dem Zeitalter der Gefangenschaft der Päpste in Avignon, bekanntlich Gras auf den Strassen Roms wuchs, und die Stickkunst also im höhern Grade sich im Innern Italiens zu entfalten keine Gelegenheit hatte, so glaubten wir bei einem öftern Besuche Avignons hier noch am siebenzigjährigen Sitze der Päpste die Reminiscenzen einer leider heute untergegangenen Kunstepoche von kirchlichen Nadelmalereien zu finden. Aber auch diese Hoffnung täuschte; denn Avignon hat aus jener Periode, wo St. Petri Stuhl in seinen Mauern aufgerichtet war, in der Kathedrale und den übrigen Pfarrkirchen keine Spuren mehr von ornamentalen und Bildstickereien aufzuweisen, wie sie in den vielen prachtvollen Capellen im heute noch erhaltenen „palais des Papes“ daselbst den Gottesdienst verherrlichen halfen. Die vielen und grossartigen Wandmalereien in den Gemächern der Päpste, die noch vor wenigen Jahren dem Uebermuthe und der Geringschätzung einer militairischen

Einquartierung preisgegeben waren, nicht weniger die herrlichen Miniaturmalereien in Pergament-Codices der Stadtbibliothek daselbst haben uns die volle Ueberzeugung verschafft, dass auch die religiöse Stickkunst in Darstellung von in Seide gemalten figürlichen Heiligenbildern zugleich mit der Malerei ihre Triumphe am päpstlichen Hofe gefeiert haben müsse. Auch im übrigen Frankreich haben wir aus dem XIV. Jahrhundert, das uns zur Besprechung vorliegt, keine bemerkenswerthen Stickereien auf ausgedehnten Reisen mehr vorgefunden. Die Revolution, die, von Frankreich ausgehend, auch in den Nachbarländern ihre bittern Früchte getragen hat, hat auf französischem Boden nur noch sehr wenige Ueberbleibsel jener kunstvollen Gefässe und Gewänder verschont, die sich nur irgendwie zu Geld machen liessen. So sind gewiss im Strudel der eben gedachten Umwälzungen auch spurlos verschwunden, um von vielen andern zu schweigen, jene reich gestickten königlichen und bischöflichen Gewänder, wie sie in langer Reihe im Inventar Karl's V. von Frankreich verzeichnet stehen. Unter Anderm wird in demselben angeführt eine prachtvolle Mitra auf einem weissen Grunde, die auf den schmalen Goldstäben mit Bildern von gleichem Materiale kunstreich bestickt waren; dieselbe soll ehemals Papst Urban gehört haben. [1]) Auch steht darin verzeichnet eine ganze Capelle von einem orientalischen Stoffe, mit Bildwerken bestickt, verschiedene Scenerieen vorstellend. [2]) Ferner ein reich verziertes Tuch, bestickt mit Bildwerken, der Passion entnommen. [3]) Zu den reichern Stickereien des XIV. Jahrhunderts gehört auch jenes Laienbrevier der Isabelle von Baiern, welches aus Privatbesitz jetzt in die kaiserliche Bibliothek zu Paris übergegangen ist und das sich heute befindet unter Nr. 1190 in der Abtheilung der lateinischen Manuscripte. Es besteht dieses „officium Beatae Mariae Virginis“ aus einem Pergamentcodex in Quarto und sind auf dem Einbande desselben auf Cannevas verschiedene scenerirte Stickereien angebracht. Auf dem einen Deckel hat man in kunstreichen Nadelarbeiten dargestellt die Kreuzigung Christi, zur Seite befindlich die Passionskuppe und oben zwei condolirende Engel. Auf dem andern Buchdeckel sieht man kunstreich gestickt das Abendmahl nebst zwei Abtheilungen in dem obern Theile. Aus dem Schlusse

---

[1]) Inventaire de Charles V., Ms. Nr. 8356, fol. Cvj. verso, Nr. 1030.
[2]) Ibid., fol. Cx. verso. Nr. 1064.
[3]) Ibid. Cxix. verso, Nr. 1129.

des XIV. Jahrhunderts befand sich ehemals auch eine reich gestickte Casel in der Abteikirche St. Thierry zu Rheims. Dieses Priestergewand war ein Geschenk des Abtes Stephan von Maligny, und sah man auf demselben in reicher Stickerei ausgeführt einzelne Scenen aus dem Leben der h. Jungfrau. Auf derselben waren in Perlen und in Stickereien „à or battu“ ausgeführt Darstellungen der heil. Dreieinigkeit und des Todeskampfes Christi am Oelberge und die bildlichen Darstellungen des heil. Michael und des heil. Georg. [1]) So liest man auch in dem Verzeichnisse der Schätze König Karl's VI. von Frankreich eine lange Reihe von gestickten Kirchen-Ornaten als Tuniken und Dalmatiken von Carmoisin. Die Stäbe derselben waren mit Goldfäden bestickt. Darin wird auch angeführt eine Chorkappe von Goldstoff mit Bildern, deren Stäbe verziert waren mit Bildwerken, die getrieben auflagen. „Auch befand sich daselbst ein Chormantel für Prälaten, gestickt in Gold, eine byzantinische Arbeit.“ [2])

Was nun Deutschland und seine vielen bischöflichen Kathedralen betrifft, so haben sich in vielen derselben, wo die Revolutionen weniger verwüstend in Bezug auf kirchliche Kunstgegenstände aufgetreten sind, noch viele reiche Stickereien aus der Epoche des XIV. Jahrhunderts erhalten. Das, was im Strome der Zeiten verloren gegangen ist, findet sich noch mit ängstlicher Sorgfalt aufgezählt in jenen Schatz-Inventaren des XIV. Jahrhunderts, die wir in Dom-Archiven zahlreich ausfindig machten und in Abschrift zu nehmen die Vergünstigung erhielten. So besass der vorhin schon erwähnte reiche Schatz von St. Veit in Prag eine Menge von kostbaren Ornaten gegen Mitte des XIV. Jahrhunderts, die späterhin in den hussitischen Streitigkeiten und in neuerer Zeit bei dem Einmarsche der Franzosen spurlos verschwunden sind. Eine lange Reihe solcher gestickter Gewänder könnten wir hier aufführen, wenn wir nicht zu ausführlich zu werden befürchteten. Wir beschränken uns nur darauf, hier einige anzuführen. So lesen wir unter der Rubrik: „Kirchen-Ornate“: „Item, casula de examito cum liliis et scutis aureis insutis, quam dedit Domina Blanca Marchionissa Moraviae. Item, casula de axamito viridi cum piscibus et perlis cum alba, stola et humerali, quam dedit Regina Romanorum et Bohemia Domina

---

[1]) Trésors des églises de Reims, pag. 283.

[2]) Chapelles du roi Charles VI., dans la Collect. des meill. dissert. tom. XIX. pag. 221, 226.

Anna.“ Dieselbe Kaiserin, Anna von Schweidnitz, dritte Gemahlin Karl's IV., vermählt 1353, gestorben 1362, die Mutter Wenzel's IV., schenkte auch, wahrscheinlich von ihrer eigenen Hand gestickt, demselben Inventar zufolge, eine kostbare Festtags-Casel von goldgelbem Sammet, reich in Perlen gestickt mit Adlern und Löwen, den heraldischen Thiergestalten der Wappen Deutschlands und Böhmens. Zu dieser Casel schenkte diese Kaiserin auch eine reich mit Stickereien besetzte Albe, Stola, Humerale und Manipel. Desgleichen verehrte auch die Königin Jutta, den Prager Schatz-Inventaren zufolge, dem Dome des heil. Veit einen kostbaren rothen Altarvorhang mit der gestickten Darstellung des Gekreuzigten. Auch der Domschatz der Kirche des reichen Hochstiftes zu Olmütz in Mähren muss, den uns vorliegenden Verzeichnissen gemäss, im XIII. und XIV. Jahrhundert einen grossartigen Schatz von kostbar gestickten Gewändern besessen haben. So fand sich ehemals daselbst vor unter den vielen Ornaten, deren Zahl mehr als 200 betrug, ein schwarzes Messgewand des Papstes Eugenius, mit darauf in Gold gestickten Sternen, Sonne und Mond, und auf den goldenen Stäben waren auf der Vorder- und Rückseite des Gewandes Bildwerke gestickt. Dazu gehörten noch zwei Dalmatiken von demselben Stoffe, die mit goldenen Sternen und Rosen kunstvoll bestickt waren. Daselbst befand sich auch eine Chorkappe von rothem Sammet, mit Stäben an der vordern Oeffnung, auf welchen zehn Bilder gestickt waren; rückwärts sah man auf der Chorkappe gestickt einen Greif. Da wir eben des reichen Schatzes an Priestergewändern mit kostbaren Stickereien erwähnten, die ehemals die Domkirche von Olmütz besass, so wollen wir nicht unterlassen, im Vorbeigehen die reich gestickten Ornate anzuführen, die der bekannte Jobst, Markgraf von Mähren, ein wenig später, gegen Beginn des XV. Jahrhunderts, der Olmützer Kathedrale zum Geschenk machte. Wir lassen hier den Wortlaut des Inventars folgen, um unsere Leser auch mit den eigenthümlichen Kunstausdrücken bekannt zu machen, die man in alten Schatzverzeichnissen zur Bezeichnung von Stickereien um diese Zeit zu gebrauchen pflegte: „Item, quatuor ornati quos Serenissimus princeps dominus Jodocus Marchio Morauiae et electus Rex Romanorum dedit pro Ecclesia Olomucensi quorum primus est flauei coloris cum cruce de aurea pretexta cum solempnibus ymaginibus retro et ante cum margaritis decoratus et factus cum duabus Dialmaticis ejusdem coloris et tribus albis. Item Secundus vero et rubei coloris cum duabus dialmaticis ejusdem coloris

et tribus albis, in cujus casula est crux de pretexta aurea cum ymagine beate virginis. Tercij vero ornati est casula flauea, cum crucifixo de aurea pretexta ante et retro cum Ewangelistis et duabus dialmaticis eiusdem coloris. Quarti vero ornati casula est alba, cum cruce de aurea pretexta solempni cum duabus dialmaticis eiusdem materie cum tribus albis et tribus humeralibus cum margaritis ornatis.“ Von andern Kirchen, die heute noch mehrere bemerkenswerthe Ueberreste eines Kunstzweiges des XIV. Jahrhunderts besitzen, dessen Grossartigkeit in Anwendung auf kirchliche Ornate wir heute meistens in ältern Schatzverzeichnissen ausführlicher beschrieben finden, führen wir hier vorübergehend noch an die betreffenden Stickereien aus dem Schatze des Münsters zu Aachen und zu Xanten. Auch haben sich in den Sacristeien der ehemals katholischen Kirchen zu Halberstadt, Danzig, Stralsund, desgleichen in der vormaligen Domkirche zu Brandenburg eine Menge von prachtvollen Stickereien erhalten als Verzierungen an Messgewänder einer vergangenen blühenden Kunstepoche, die im Angesichte der tändelnden, unschönen und flitterhaften Stickereien unserer heutigen Damenwelt beredtes Zeugniss ablegen, auf welcher Höhe der technischen und ästhetischen Ausbildung und Entwickelung die Stickkunst im Dienste des Altares sich befand, als sie sich noch rühmen konnte, das Ihrige zur Ausstattung der Gewänder Jener beizutragen, die mit dem geheimnissvollen Opfer des Altars in nächster Verbindung stehen. Auch unsere eigene umfangreiche Sammlung von mittelalterlichen Webereien und Stickereien hat eine ziemliche Anzahl von liturgischen Nadelmalereien aufzuweisen, die zu dem Schönsten und Edelsten gerechnet werden können, was die Stickkunst im XIV. Jahrhundert für den kirchlichen Gebrauch hervorgebracht hat. So befindet sich unter andern Stickereien in derselben eine sehr interessante Nadelmalerei im feinsten Plattstich, als bildliche Ausstattung einer gestickten Stola (vgl. Tafel XII.), wie sie in dieser Grösse an bischöflichen Mitren des XIV. Jahrhunderts gefunden wird. Auf einem grünen Seidenstoffe hat nämlich die Kunst des Bildstickers in höchster Vollendung der Technik zwei allegorische Figuren angebracht, vorstellend das Alte und das Neue Testament, die „Synagoga“ und die „Ecclesia“, in einer Weise, wie sie das Mittelalter symbolisch vielfach darzustellen pflegte. Da, wo die Stole unten am breitesten ist, erblickt man gleichsam als Grundlage und Basis für die Kirche: das Judenthum, wie gewöhnlich dargestellt durch eine männliche Figur, wie sie ein Spruchband, das Gesetz Mosis andeutend, in beiden

Händen hält. Wie immer ist das Haupt bedeckt mit einer spitz ansteigenden Judenmütze. Auf andern analogen Darstellungen der „Synagoga“ fanden wir häufig eine weibliche Figur mit verbundenen Augen mit zerbrochenem Stabe, als Repräsentantin des Judenthums, worüber der Stab gebrochen ist, das hartnäckig in Blindheit verharrt bei dem Lichte des Evangeliums. In der zweiten Reihe unmittelbar über der „Synagoga“ thront, von einem goldgestickten Giebelfelde überragt, die „Ecclesia“. Diese allegorische Figur, die Kirche andeutend, ist dargestellt als Siegerin, mit der Krone auf dem Haupte und dem „vexillum“ als Siegesfahne in der einen Hand. Die andere Hand hält den Kelch der Erlösung mit der darüber befindlichen Hostie. Beide Darstellungen sind von zierlichen gothischen Bogenstellungen, in Goldfäden gestickt, eingeschlossen. Noch fügen wir hinzu, dass das Haupt der „Ecclesia“ mit einem Nimbus umgeben ist, und derselbe bei der „Synagoga“ fehlt. Die Technik an der vorliegenden Stickerei ist von hoher Vollendung und sind im petite-pointe-Stich die beschriebenen Figuren in einer solchen gebogenen und geschlungenen Stellung und Haltung ausgeführt, wie auch der Bildhauer ähnliche Gestalten in verwandter Drappirung und Bewegung gegen Anfang des XIV. Jahrhunderts dem harten Stein zu entlocken wusste. Eine andere nicht weniger interessante Stickerei aus dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts veranschaulicht die Abbildung auf Tafel XIII. Dieselbe befindet sich als vordere Seite an einem kleinen Kissenüberzuge in der Länge von 5 Decimeter und der Breite von 4 Decimeter. Auf einem rothseidenen Fond ersieht man unter einer laubenartigen Holzarchitektur die Darstellung der heil. Familie: Jesus, Maria, Joseph. Um diese mittlere Gruppe herum hat die Kunst der Stickerin in knieender Haltung vier dienende Engel angebracht, die in der Hand verschiedene Blumen halten, welche sie dem Jesuskinde darzureichen scheinen. Einer dieser adorirenden Engel trägt eine Blume, ähnlich einem Wedel (flabellum), wie das auf ältern Bildern manchmal vorkommt. Das Ganze ist abgefasst nach den vier Seiten mit einer kleinen Borte, worin sich lilienartige Ornamente zeigen. Die Darstellung, welche die Stickerin zur Ausschmückung der obern Seite dieses „pulvinar“ gewählt hat, ist auch in der Beziehung interessant, weil bei der Darstellung Maria mit dem Jesusknaben im Blumengarten von spielenden Engeln umgeben, das Bild des gerechten Joseph’s, einen kleinen Korb mit Täubchen haltend, vorkommt; in der andern Hand hält er die symbolische Lilie. In dieser Si-

tuation findet man den heil. Joseph, den die mittelalterliche Kunst nur bei der Geburt, bei der Anbetung der heil. drei Könige und bei der Flucht nach Aegypten, so wie noch bei der Aufopferung im Tempel als Nebenfigur darzustellen pflegte, seltener vor. Was die sehr eigenthümliche Technik betrifft, in welcher in einem äusserst regelmässig gewebten ungebleichten Straminleinen das Ganze delicat ausgeführt ist, so muss bemerkt werden, dass dieselbe sich als geradlinigt neben einander fortlaufenden Strick- oder Flechtenstich herausstellt, wodurch die Arbeit sehr an Ruhe und Solidität gewonnen hat, obschon die figuralen Darstellungen der ungefügigen Technik wegen unbeholfener und steifer ausgefallen sind, als es der Componist gewollt hat, der mit schwarzen Strichen die schönen Zeichnungen kräftig auf der groben leinenen Unterlage anlegte. Auf der Rückseite sind mit derben Kreuzstichen in vielfarbiger Seide gestickt, von Laub-Ornamenten in sechs eckigen Einfassungen umgeben, gedoppelt gegen einander gestellte Täubchen, das Symbol der jungfräulichen Mutter mit der heil. Familie, wie sie auf der Hauptseite zur Anschauung gebracht ist. Die Feinheit der Stickerei, das daran angewandte Material von Seide und die Wahl des Gegenstandes scheint für die Annahme zu sprechen, dass diese Stickerei ehemals zum Einlass und Ueberzuge eines kleinen Polsters gedient habe, auf welchem entweder das Messbuch gleichwie auf einem „pulpitum“ lag, oder das auf einem kleinen Betschemel als Armkissen beweglich niedergelegt wurde. Noch verweisen wir im Vorbeigehen auf einzelne schmälere „Aurifrisien“, mit vielen kleinen Heiligenfiguren bestickt, wie wir dieselben, aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammend, an einem mittelalterlichen Messgewande im Besitze Sr. Gnaden, des Hochwürdigsten Herrn Laurent, Bischof von Chersones, bewundert haben. Unter einfachen Baldachinen erblickt man in Gold und Seide gestickt in sehr eigenthümlicher Technik mehrere biblische Scenen in selten vorkommender Darstellungsweise, so dass die Deutung vieler schwer fallen dürfte. Bei spätern Untersuchungen über den Entwickelungsgang, den die Nadelmalerei zur Zeit Kaiser Karl's IV., des Luxenburgers, durchgemacht hat, dürften die letztgedachten kirchlichen Stickereien keineswegs übersehen werden. Auch das königliche Museum zu Dresden besitzt in jener Abtheilung zu ebener Erde in einem Cabinete, wo einzelne Geschmeide, Prachtwaffen und andere Gegenstände des kriegerischen Schmuckes aufbewahrt sind, in einem besondern Schranke einige sehr interessante bischöfliche Mitren. Zwei derselben sind auf's reichste mit Perlen und Goldstickereien

geschmückt. Diese äusserst prachtvollen bischöflichen Infuln, zwar sehr reich, aber auch sehr unbequem zum Tragen, gehören dem Schlusse des XV. Jahrhunderts an. Die Mitra, die wir hier im Auge haben, ist offenbar ältern Ursprungs, und scheint uns bei genauerer Betrachtung, ihrer vielen in Farben gestickten Figuren wegen auffallende Aehnlichkeit zu besitzen mit den zahlreichen und grossartigen Wandmalereien, womit die verschiedenen Capellen des Kaiserschlosses Karlstein in Böhmen auf's reichste ausgeschmückt sind. Wenn wir nicht irren, hat man uns angegeben, dass diese interessante Mitra aus dem Schatze des ehemaligen Hochstiftes Meissen herrühre. Da bekanntlich Architektur, Malerei und Sculptur an dem Hofe des kunstsinnigen Luxemburgers, Kaiser Karl IV., Pflege und Entwickelung fanden, und die ersten Maler ihrer Zeit: Nicolas Wurmser von Strassburg, Theodorich von Prag und der Italiener Thomas von Mutina nachweislich hier im grossen Umfange thätig gewesen sind, so hat auch durch die damals aufblühende Malerschule zu Prag die Stickerei zu kirchlichen Zwecken einen erhöheten Aufschwung daselbst genommen, und scheint es daher sehr wahrscheinlich, dass diese Mitra in dem nahe liegenden Böhmen in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ihre Entstehung gefunden habe und zwar unter dem Einflusse von böhmischen Malern und Miniatoren. Wie wir aus dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts die prachtvoll gestickte Capelle im Dome zu Anagni als den Höhepunkt der Stickerei des XIII. Jahrhunderts bezeichneten, so verdient mit besonderer Auszeichnung als vollendetes Meisterwerk der Nadelmalerei gegen Ende des XIV. Jahrhunderts das reich gestickte Antependium in dem Museum des königlichen Gartenpalais zu Dresden genannt zu werden. [1]) Dieses Antependium stammt aus der Stadtkirche zu Pirna und wurde vor einigen Jahren daselbst unter einer modernen Altarbekleidung wieder aufgefunden. [2]) Die mittlere Darstellung dieses Altarvorhanges zeigt uns in zarter Composition und delicater technischer Ausführung die Krönung der Mutter Gottes, die, namentlich im XIV. Jahrhundert, ein Lieblingsgegenstand der bildenden Kunst war und die in Italien be-

---

[1]) Eine kleine Abbildung und kurze Beschreibung dieses Prachtwerkes mittelalterlicher Stickerei befindet sich in dem „Führer durch das Museum des königl. sächsischen Vereins zur Erforschung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer im königl. Palais des grossen Gartens", von Dr. Schulz und Dr. Klemm, Dresden 1856.

[2]) Siehe II. Heft der Mittheilungen des königl. sächsischen Alterthums-Vereins, S. 7.

kannt unter dem Namen „majestà“, als Vorbild unserer eigenen Unsterblichkeit und Verherrlichung den Gläubigen zur Anschauung vielfach dargestellt wurde. Neben diesem grossen Mittelbilde, „der Sohn krönt seine jungfräuliche Mutter“, zeigen sich auf jeder Seite fünf verschiedene Heiligenfiguren in aufrechter Stellung, unter welchen Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Petrus und Andreas besonders kenntlich sind.[1]) Auch dürften sich die übrigen Figuren leicht bestimmen lassen und würde man aus den Namen dieser Heiligen später einen Schluss ziehen können auf die Diöcese oder Stadt, aus welcher diese vortreffliche Nadelmalerei hervorgegangen ist. Die sämmtlichen zehn Standfiguren einzelner Heiligen, so wie die bezeichnete, in der Mitte sitzende Gruppe thronen unter zierlichen Baldachinen, architektonisch angelegt. Auf beiden Seiten ist dieser kostbare Vorhang, der die Bestimmung hatte, die ganze vordere Seite der Altarmensa an Hauptfesttagen zu bekleiden, nach oben und unten mit einem ornamentalen Bandstreifen, horizontal laufend, abgetrennt. In dem untern Bande sieht man in schwungvoller Stickerei ein Rankenwerk mit schön stylisirten Traubenblättern. In dem obern Rande zeigen sich, von gestickten Laubgewinden umgeben, in runden Medaillons zwölf Halbfiguren, verschiedene Heiligen vorstellend. Sämmtliche figurale Stickereien sind, wie immer, auf fester Leinwand im feinsten Plattstich vielfarbig ausgeführt und verräth die Composition wie die Ausführung den geübten und sichern Pinsel eines grossen Malers, dessen seelenvolle Composition mit grosser Zartheit und Weichheit des Gefühles von einer kunstgeübten Nadel so ausgeführt worden ist, dass man zweifelnd fragt, was man mehr bewundern soll, entweder den schwungvollen, zarten Entwurf des Malers, oder die unübertreffliche Ausführung der Stickerin, die ihr frommes Werk in einem Kloster angefertigt zu haben scheint. Wenn man auch hinsichtlich des in Rede stehenden Meisterwerkes so ziemlich im Klaren ist, dass dasselbe gegen Ende des XIV. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden haben dürfte, so ist die Frage weniger leicht zu beantworten, wo dieses Meisterwerk der Stickkunst seine Anfertigung gefunden habe. Der Architektur mit gewundenen Schlangensäulchen und anderm eigenthümlichem Beiwerke nach zu urtheilen,

---

[1]) Wir beabsichtigen, in einer folgenden Lieferung, wo über die Form und die geschichtliche Entwickelung der Altar-Antependien das Ausführlichere mitgetheilt werden wird, eine grössere Abbildung dieses unvergleichlich schönen Vorhangs unserm Werke einzuverleiben, und werden wir dann auch das Detaillirtere über diese Stickerei an besagter Stelle nachzuholen nicht versäumen.

könnte das vorliegende Antependium wohl Italien als seine Geburtsstätte beanspruchen. Jedoch möchte die Innigkeit im Ausdrucke der Köpfe und die mit grösstem Fleisse geordnete Drappirung der Gewänder dafür Zeugniss geben, dass bei der Composition der vielen Figuren die rheinische und namentlich die kölnische Schule Einfluss gehabt haben dürfte. Da aber der Apfel nicht weit vom Baume fällt und man in der Regel die Anfertigung eines Kunstwerkes nicht gar zu fern von dem Orte suchen muss, wo es von jeher seine Aufstellung gehabt hat, so haben wir, als wir zum letzten Male dieses vortreffliche Werk mittelalterlicher Stickkunst bewunderten, einem unausweichbaren Stylgefühle nachgebend, die Ansicht gewonnen, dass dieser Vorhang in Verbindung zu setzen sein dürfte mit der Blüthezeit der Malerschule und der Miniaturkunst in dem unfernen Böhmen, wo unmittelbar vor dem Ausbruche der unglücklichen hussitischen Wirren, aufgemuntert durch den kaiserlichen Protector, Karl IV., die bildenden Künste insgesammt zu einer ungeahnten Höhe sich erhoben hatten.[1])

Bevor wir im Folgenden zur Aufzählung und Beschreibung dessen übergehen, was die Stickkunst im XV. Jahrhundert für kirchliche Zwecke geleistet hat, mag es gestattet sein, bei der Beschreibung einer sehr interessanten Nadelwirkerei aus dem XIV. Jahrhundert noch vorübergehend zu verweilen, wie sie unsere Sammlung aufzuweisen hat. In zierlichen Medaillons von sogenannten Ostereiern eingefasst, die jedoch über Eck gestellt sind, erblickt man auf einem Fond, in Goldfäden gestickt, mehrere Halbfiguren, Apostel und verschiedene andere Heiligen vorstellend, und zwar sind diese sämmtlichen Halbfiguren in vielfarbiger Seide im Plattstich unregelmässig gestickt. Diese sich fortsetzenden sogenannten Ostereibildungen sind nach kurzen Unterbrechungen in Verbindung gesetzt durch künstliche Bandverschlingungen, ein Andreaskreuz in einem Quadrate bildend, aus welchem hervorwachsen Eichenblätter und Früchte, oder aber es sind diese Verschlingungen abwechselnd umgeben von zwei entgegengestellten Vögeln, welche fast die Form von Papageien haben. Auch an den beiden Rändern ist Weinlaub und

---

[1]) Bei einem längern Aufenthalte in Prag, behufs der genauen Abzeichnung der „böhmischen Kleinodien", hatten wir Gelegenheit, im Prager Museum ein prachtvolles Miniaturwerk zu bewundern, herrührend von einem der tüchtigsten Miniatoren der böhmischen Schule, dessen Name uns gegenwärtig entfallen ist. Bei längerer Besichtigung ist uns die grosse Verwandtschaft der gestickten Figuren des in Frage stehenden Antependiums von Pirna mit den grössern Bildern dieses Codex recht augenfällig geworden.

anderes Blätterwerk in Goldfäden mit Bandverschlingungen häufig angebracht. Sämmtliche Goldstickereien, die die vorgenannten Randverzierungen ausmachen, so wie die Einfassungen der Medaillons, nicht weniger die zwischen diesen letztern befindlichen Bandverschlingungen hat die Stickerei dadurch als haut-relief zu erzielen gewusst, dass sie zuerst diese Stellen mit einer dicken leinenen Kordel übernähete, die dann später mit Goldfäden umstickt worden ist. Als hervorragende Bildstickereien des XIV. Jahrhunderts führen wir hier noch kurz an mehrere interessante Figurstickereien auf einem Stabe einer Pluviale unserer Sammlung. Auf einer Grundlage von rothem Sammet erblickt man nämlich in Gold gestickte Laubornamente, ellipsenförmige Medaillons bildend, in welchen eine Reihe von Engeln als Halbfiguren zum Vorschein treten, die, von stylisirten Wolken umgeben, entweder Spruchstreifen in Händen halten, oder ein Handinstrument spielen. Die Composition dieser zierlich geformten Engel erinnert auffallend an die Tafelmalereien der altkölnischen Schule gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts. Die Ausführung dieser zarten Bildwerke in Plattstich ist sehr edel und bekundet eine grosse Fertigkeit im Bildsticken. Auf der hintern Kappe, in der noch sehr primitiven Form eines fast gleichseitigen Dreiecks, erblickt man unter einem zierlichen Baldachin von schöner Construction das Standbild Johannes des Täufers. Unter diesem delicat gestickten Standbilde zeigt sich in der untern Spitze ein Engel als Halbfigur, der ein Wappenschild hält, das auf rothem Grunde das heraldische Abzeichen eines kölnischen religiösen Ordens, wie es uns scheinen will, erkennen lässt. Diese interessante Stickerei, so wie eine grössere Zahl ähnlicher Stickereien unserer Sammlung scheinen angefertigt worden zu sein von der gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts in Köln aufblühenden Zunft der Bild- und Wappensticker, von welcher im Folgenden ausführlich die Rede sein wird.

IV. NADELMALEREIEN ZU KIRCHLICHEN ZWECKEN VOM BEGINN DES XV. BIS ZUM ZWEITEN VIERTEL DES XVI. JAHRHUNDERTS.

(SPÆTGOTHISCHE KUNSTPERIODE.)

Mit dem XV. Jahrhundert tritt die Kunst des freien Handstickens, der wir seither, als thätig im Dienste des Altares, die verschiedenen Jahrhunderte hindurch in ihrer ästhetischen und technischen Entwickelung gefolgt sind, in ein neues Stadium der Vervollkommnung. In dem Vorhergehenden haben wir von Seite

132—156 zu zeigen versucht, wie die Stickkunst gleich allen übrigen Künsten von der Kirche in Sold und Pflege genommen, von der frühesten christlichen Zeit bis zur Regierungsepoche der Ottonen kümmerlich von den Ueberbleibseln der alten klassischen Kunst sich ernährte und sich ängstlich nach den Vorbildern zu bilden und zu entwickeln suchte, die der Orient, namentlich Byzanz, den bildenden Kleinkünstlern des Abendlandes aufgestellt hatte. Wir möchten diese erste Periode der kirchlichen Stickerei als jene Epoche hinstellen, wo die Kunst des Stickens so zu sagen in den Windeln lag und ihre Kinderjahre noch durchzumachen hatte. Es ist ferner im Vorhergehenden der Nachweis zu führen versucht worden, wie seit dem XI. Jahrhundert namentlich in der Bildstickerei die Fesseln eines stereotypen Byzantinismus, wie auf allen Gebieten der Kunst, so auch auf dem der Stickkunst, gelöst wurden, und wie der germanische Formentrieb, der schon mit Schluss des XI. Jahrhunderts sich nach selbstständigen Bildungen umzuthun suchte, nach und nach mit den alten Formen Byzanz' zu brechen strebte und dafür neue Gestaltungen, mehr der Natur nachgeahmt, einsetzte, die zugleich ein Bestreben verrathen, auch in der Technik eine grössere Verschiedenheit und Abwechselung eintreten zu lassen. Wir haben ferner gesehen, dass dieses unbewusste Streben nach Individualisirung, das namentlich gegen Schluss des XII. Jahrhunderts den Künstlern diesseit der Berge innewohnte, sowohl in der Composition als auch in der stofflichen Ausführung besonders gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte. Diesen zweiten Zeitabschnitt der religiösen Nadelmalerei wollen wir, wenn es gestattet ist, in dem Entwickelungsgange der Stickerei als die Drang- und Lernperiode, als das Jünglingsalter der Stickkunst näher bezeichnen. Mit dem Aufkommen der Gothik hatte, wie wir zu zeigen bemüht waren, auch für die Stickkunst eine neue Aera begonnen. Die Form war eine selbstständigere und naturgemässere geworden, und auch die Technik hatte eine gewisse Selbstständigkeit und Sicherheit gewonnen, so dass es namentlich in der Folgezeit der Bildstickerei möglich geworden war, sich schwierigere Aufgaben zu stellen. Ja, die manuelle Fertigkeit, die man sich besonders in Darstellung der Incarnationstheile in feinem Plattstich erworben hatte, gab der Stickerin den Muth, in ihren Nadelmalereien mit ihrer Lehrmeisterin und Erzieherin, der Malerei, den Wettstreit aufzunehmen. Man könnte deswegen füglich den Zeitabschnitt von dem Durchbruche des neuen Styles, der Gothik, als das reifere Mannesalter der Stickkunst bezeichnen, in welcher es derselben nach langen

Anstrengungen und mit Ueberwindung grosser Schwierigkeiten endlich gelungen war, das Höchste zu erreichen, was auf dem Gebiete der Bildwirkerei mit jenen Mitteln, die der Stickkunst zu Gebote standen, zu erstreben war. Die vielen bildlichen Darstellungen auf dem von Urban VIII. geschenkten kostbaren Mess-Ornate im Dome zu Anagni (vgl. Seite 230 und 231) bethätigen schon deutlich, welcher Vervollkommnung hinsichtlich der Composition und technischen Ausführung die Bildstickerei bereits in der früh-gothischen Epoche fähig war. Das prachtvoll gestickte Antependium in den Sälen des königl. sächsischen Alterthumsvereins zu Dresden ist ein sprechender Beweis, welchen weitern Fortschritt die Stickkunst in der mittlern gothischen Kunstepoche gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts gemacht hatte (vgl. Seite 249—251), und lässt die letztgenannte vortreffliche Leistung der Bildstickerei deutlich errathen, dass nach diesen technischen Erfolgen und Errungenschaften in der Kunst der Nadelmalerei der Höhepunkt sowohl in Composition als auch in technischer Ausführung bald eintreten musste. Die Epoche, wo die Stickkunst, geachtet und geehrt von den übrigen verwandten Schwesterkünsten, diese Höhe in Rücksicht auf Composition und technische Ausführung erstiegen hatte, beginnt vollends mit dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts und zwar kommt die kirchliche Stickkunst, wie es uns auf langjährigen Reisen klar und deutlich geworden ist, nicht in jenem Lande am Grossartigsten und Würdigsten zur Entfaltung, wo der romanische Styl am längsten die Traditionen von Alt-Griechenland und Rom beibehalten hat, und die Gothik als ungekannter Fremdling eingewandert und, oft in missverstandener Weise angewandt, geduldet wurde, sondern ausgedehnte Forschungen haben uns zur Genüge darauf hingewiesen, dass die kirchliche Nadelmalerei sich da in ihrer grössten Vollendung zeigt, wo die Spitzbogenkunst, als in ihrem Geburtslande, entstanden und gross gezogen worden ist. Gleichwie der fränkisch-germanische Stamm im Nord-Westen Europa's hervorragend in der Architektur sich ausgezeichnet hat, und auf diesem Boden die grossartigsten Bauten der Spitzbogenkunst entstanden sind, gleichwie ferner die romanischen Völker unter dem schönen Himmel Italiens in der Wand- und Tafelmalerei das ganze Mittelalter hindurch Vorzügliches geleistet haben, so scheint die kirchliche Stickkunst ihre ausgezeichneten Triumphe und ihre Blüthenzeit im XV. Jahrhundert am Rheine, in Flandern und Burgund vorzugsweise gefeiert zu haben. Bevor wir im Folgenden in kurzen Umrissen die Blüthenepoche der Stickkunst diesseit der Berge des Nähern beleuchten, und das eben

Gesagte an noch vorhandenen Prachtwerken der höhern Bildstickerei zu erhärten suchen, wollen wir vorerst prüfend zusehen, welche Leistungen auf dem Gebiete der kirchlichen Stickkunst in Spanien und Italien im Laufe des XV. Jahrhunderts uns entgegentreten. Eine Menge von grossartigen meisterhaften Ueberresten der Bildstickerei, meistens aus dem XV. Jahrhundert stammend, haben wir vielfach noch in deutschen Kathedralen und kleinern Kirchen angetroffen. Trotz unseres emsigen Nachsuchens hat Italien aus dieser Epoche nur Weniges aufzuweisen und haben wir daraus den Schluss gezogen, dass da, wo die meisten Ueberbleibsel sich finden, auch die in Rede stehende Kunstübung am ausgedehntesten zur Anwendung und Entfaltung gekommen ist. Dass aber doch in Italien vor dem Aufkommen der Renaissance unter den Medicäern die Nadelmalerei zu kirchlichen Zwecken vielfach geübt wurde, lässt sich entnehmen, wenn auch nicht aus heute noch vorfindlichen Originalstickereien dieser Periode, sondern aus gemalten Stickereien, wie wir sie namentlich auf grössern Bildwerken des Fra Angelico da Fiesole und anderer hervorragender Maler seiner Zeit mehrmals zu sehen Gelegenheit hatten. So wird man sich erinnern, um nur eine von den gemalten Stickereien des ebengedachten Florentiner Dominicaners anzuführen, dass auf seinem berühmten Bilde im Louvre zu Paris im Vordergrunde knieend und mit dem Rücken zum Beschauer gewandt, der fromme Künstler angebracht hat die knieende Gestalt eines Bischofes in Pontificalgewändern. Der kölner Künstler und Chromolithograph Kellerhoven in Paris hat das Verdienst, dass er in neuester Zeit in einem äusserst gelungenen Farbendruck das Hauptwerk des Fra Angelico da Fiesole in einem grossen Bilde charakteristisch wiedergegeben hat. Auch auf diesem Farbendrucke sieht man deutlich nicht nur allein die schönen, zart eingewebten Dessins in der Dalmatik und der Casel des knieenden Bischofes, sondern es sind auch in dieser Chromolithographie getreu und scharf wiedergegeben die vielen scenerirten Stickereien, die auf dem hintern Stabe dieses Messgewandes der fromme Maler, getreu eine ihm damals vorliegende Stickerei wiedergebend, auf seinem grossen Bilde angebracht hat. Man erkennt nämlich unten als erste gestickte Scene das Gebet des Herrn mit den schlafenden Jüngern am Oelberge; alsdann folgt der Judaskuss; daran reiht sich die Verspottung des Heilandes; ferner die Geisselung, weiter die Kreuztragung und endlich die sechste und letzte Bildstickerei: der Heiland in Halbfigur, sich aus dem Grabe erhebend. Da man nun als feststehend annehmen kann, dass Fiesole diese äusserst feinen und zarten Darstel-

lungen als eine getreue Nachbildung eines ihm vorliegenden gestickten Messgewandes ausgeführt hat, so wird eine solche prachtvolle Nadelmalerei gewiss nicht an einem Messgewande vereinzelt vorgekommen sein, sondern es haben zweifelsohne damals, als die altitalienischen Malerschulen zu Florenz, Siena, Pisa so schöne Blüthen trieben, auch die Bildsticker und klösterlichen Stickerinnen, von der Malerei angeführt und geleitet, gewiss Vorzügliches in Plattstich als Bildwirkereien ausgeführt, was leider im Strome der Zeiten verloren gegangen und nicht mehr auf uns gekommen ist. Gewiss haben sich zerstreut in den Sacristeien kleinerer und grösserer Kirchen Italiens noch einzelne hervorragende Ueberreste, herstammend aus jener Kunstepoche, erhalten, in welcher im Beginne des XV. Jahrhunderts, unter dem milden Scepter der ersten Medicäer, sämmtliche Künste zu einer nie geahneten Höhe der Entwickelung sich emporhoben. Aus dieser Zeit der florentinischen Bildstickerei stammt auch die auf Goldgrund in Plattstich gestickte Figur des h. Laurentius, wie sie im Besitze des Conservators Ramboux in Köln sich befindet. Auch unsere Sammlung hat einige Bruchstücke der alt-italienischen Bildstickerei aufzuweisen, und führen wir darunter an zwei kleinere Figuren, in Plattstich auf Goldgrund gestickt, Priester des Alten Testaments vorstellend, deren Composition und Haltung noch an spätere Nachfolger des Giotto's erinnern. Tafel XIV. zeigt die auch in der Technik treu wiedergegebene Darstellung einer Nadelmalerei unserer Sammlung, die ebenfalls aus Florenz stammt und die, ihrer Ornamentation nach zu urtheilen, gleichfalls aus dem Beginne des XV. Jahrhunderts herrühren dürfte. Diese Stickerei diente ehemals als oberer Theil einer Palla, zum Zudecken des Kelches während der h. Messe. Der untere Theil war, den Rubriken gemäss, mit einem feinen Leinen überzogen. Auf dunkelblauem Grunde, der in Plattstich gestickt ist, erblickt man, von einem Medaillon in der bekannten Form des Ostereies umgeben, an dessen vier Ecken zierliche Laubornamente angebracht sind, die Darstellung: „Christo al sepolcro", wie ihn in dieser Situation, aus dem Grabe mit dem Oberkörper hervorragend, die altitalienische Malerschule in den Zeiten der Gaddi und Memmi häufig dargestellt hat. Wie überhaupt an allen ältern Bildstickereien, so ist auch hier die weisslich-gelbliche Stickerei der Incarnationstheile meistens verschwunden und kommt an vielen Stellen die Leinwand als Unterlage zum Vorschein. [1])

---

[1]) Es scheint im Mittelalter die weisse Seide durch eine Präparation mit

Wir haben oben die Ansicht ausgesprochen, dass gegen Schluss des Mittelalters in Italien die Malerei vor allen übrigen Künsten in den Vordergrund getreten sei und auch der Stickerei, als einer bei weitem untergeordneten Kunst, den Vorrang streitig gemacht habe. Wir kennen die Gründe nicht hinlänglich, wie es gekommen sein mag, dass während die Malerei, so hoch geachtet, ihre höchste Blüthe in Italien feierte, die Stickkunst, als ebenbürtige Rivalin, nicht in der Weise in Italien gepflegt und vielfach geübt wurde, wie das um diese Zeit diesseit der Berge so sehr der Fall war. Vielleicht mochte die Nadelmalerei für den Altargebrauch noch nicht in Italien damals in Zünften und Innungen jene aneifernde Concurrenz hervorgerufen haben, wie ein solcher edeler Wetteifer um diese Zeit in Deutschland lange schon bei den Bildstickern ersichtlich war. Ein anderer Grund aber, weswegen die Stickerei in Italien in der Frühzeit der Medicäer nicht jene Erfolge erzielte, wie das gegen Schluss des Mittelalters in Deutschland und andern Ländern der Fall war, glauben wir darin zu erkennen, dass die Bildweberei als ein billigerer Ersatz bei Ausstattung kirchlicher Gewänder in Italien da eintrat, wo in Deutschland es Gewohnheit war, reiche Stickereien anzubringen. In der I. Abtheilung des vorliegenden Werkes, die ausschliesslich die Geschichte der Weberei zu kirchlichen Zwecken behandelt, haben wir auf Seite 61 und die Folge den Nachweis beizubringen gesucht, dass der Einfluss der Malerschulen und Malerbuden auf öffentlichen Märkten in Italien sich auch im XIV. Jahrhundert auf die Seidenweberei ausgedehnt hatte und der Weber jetzt seine Muster nicht mehr ausschliesslich aus der Pflanzen- und Thierwelt entlehnte, sondern der Maler, als immer wiederkehrende Muster, kleinere Scenerieen, der Heiligen- oder Profan-Geschichte entnommen, dem Weber an die Hand gab, die in jener bilderfrohen Zeit an liturgischen und Profan-Gewändern zur Anwendung kamen. Die Leichtigkeit, womit die Kunst der italienischen Weber- und Schnürmeister in Seidenstoffen die verschiedenartigsten Bildwerke wiederzugeben wusste, verleitete auch dazu, dass man namentlich mit dem Beginn des XV. Jahrhunderts, da der Weber auch technisch alle Schwierigkeiten seines Gewerkes überwunden hatte, dazu überging, in die Stäbe der Messgewänder, der Pluvialen,

---

Schwefel gelitten zu haben, und ist darin vielleicht der Grund zu suchen, dass auf den meisten mittelalterlichen Stickereien die Gesichtstheile fehlen, während die übrigen gestickten Figuren und Ornamente in andern Farben sich noch sämmtlich erhalten haben.

der Dalmatiken, der Antependien, statt kunstreich gestickten figuralen Darstellungen, prachtvolle Goldwebereien einzusetzen, die mit künstlich eingewebten Heiligenfiguren belebt waren. Dass solche Webereien, die auf dem Stuhle mit einer gewissen Kunstfertigkeit, jedoch immer mechanisch angefertigt wurden, billiger sich herausstellten, als gestickte figurale Darstellungen und deswegen wohl bei der grossen Regsamkeit der italienischen Seidenfabrikanten eine ausgedehnte Verbreitung fanden, leuchtet ein. In unserer Sammlung befinden sich viele solcher figurirten Stabwirkereien aus dem Schlusse des Mittelalters, in Italien angefertigt, die, wie es der Augenschein lehret, wohl geeignet sein konnten, der freien Stickkunst in ihrer Anwendung für kirchliche Zwecke eine starke Concurrenz zu bereiten. Tafel XVI. veranschaulicht uns die Copie einer Goldwirkerei, wie dieselbe ehemals als Stabverzierung, an einer Chorkappe angewandt, in unserer Sammlung, aus Florenz stammend, sich vorfindet. Auf einem dunkelrothen Fond eines Atlasgewebes, ist in Goldfäden durch den Einschlag eine figürliche Darstellung erzielt, deren Contouren ebenfalls durch die rothen Fäden der Kette gebildet werden. Die Kunst des Bildwebers hat hier in meisterhafter Technik zur Anschauung gebracht den Moment vor der Krönung der Madonna, die Himmelfahrt der allerseligsten Jungfrau (assumptio B. M. V.). Zur Seite der in den Himmel Aufgenommenen befinden sich kleine Engelsgestalten, die den Triumph der Mutter des Herrn verherrlichen helfen. In der obern Abtheilung zeigt sich, von Wolken umgeben, die Halbfigur des Sohnes, in dem Augenblicke, wo er die Krone der Vergeltung auf das Haupt der Gebenedeiten niederlässt. Die italienische Kunst liebte es namentlich im XIV. und XV. Jahrhundert, bei der Aufnahme und Krönung Maria's die Legende von der abermaligen Schwergläubigkeit des Thomas bildlich darzustellen. Einer naiven Tradition zufolge ward Thomas von den übrigen Jüngern zu dem Grabe der Mutter des Heilandes hingeführt, das leer war und in welchem eine Menge wohlriechender Blumen aufgesprosst waren. Aber Thomas weigerte sich dennoch, die Aufnahme der Jungfrau durch die Allmacht ihres göttlichen Sohnes anzunehmen. In diesem Momente liess die in den Himmel Erhobene ihren Gürtel zur Erde niederfallen; Thomas fängt ihn knieend auf und bricht dann erst in die Worte des Glaubens aus: „Ja, sie ist aufgenommen worden.“ Dieses „assunta est“ hat der Weber in einem Kreismedaillon zu den Füssen des Thomas anzubringen nicht versäumt. Es lässt sich nicht verkennen, dass dieses gewebte Bildwerk durch den Reichthum seines Materials

das Auge des Beschauers bestach, so dass man, bei den nicht zu hohen Preisen, solchen meisterhaft ausgeführten Webereien hin und wieder den Vorzug vor den gestickten Ornamenten ertheilte; nur war dabei der Missstand, dass dieselbe Darstellung sich mehrmals wiederholte, wogegen es dem Bildsticker immer anheimgegeben war, mit der grössten Freiheit seine Gruppen zu ordnen und in der Aufeinanderfolge einen steten Wechsel der Scenen eintreten zu lassen. Während unseres längern Aufenthaltes in Italien haben wir in derselben technischen Ausführung eine Menge derartig gewebter Stäbe mit Heiligenfiguren, sämmtlich Ersatzmittel für Bildstickereien, für unsere Privatsammlung käuflich zu erwerben Gelegenheit gehabt, und bietet das Vorliegende einen Anhaltspunkt zur Beurtheilung einer grossen Zahl gleichartiger.[1])

Ob Spanien noch in seinen vielen grossartigen Kirchen und Kathedralen, die in ihren architektonischen Formen den Einfluss der maurischen Kunst auf die Gothik so vielfach erkennen lassen, bedeutende Monumente der kirchlichen Stickerei aus der Blüthezeit derselben aufzuweisen habe, wissen wir heute nicht mit Bestimmtheit anzugeben, da wir nur auf eine sehr kurze Zeit das nördliche Spanien berührt haben.[2]) Aus mündlichen Mittheilungen des unermüdlichen Abbé Martin liesse sich entnehmen, dass die letzten politischen Stürme, die das unglückliche Spanien von den Tagen des Königs Joseph bis auf die Zeiten Don Carlos' von allen Seiten durchtobt haben, wohl Weniges mehr an bedeutenden und reichen kirchlichen Stickereien, aus dem Mittelalter herrührend, zurückgelassen haben. Indessen verweilte unser seliger Freund, wie uns später gesagt wurde, nicht lange genug in

---

[1]) Dem Charakter der Composition und Ausführung nach zu urtheilen, dürfte vorliegende Weberei in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden sein unter dem Einflusse der Schule des Ghirlandajo.

[2]) Behufs eingehender Studien über mittelalterliche kirchliche Paramentik haben wir mit grossmüthiger Unterstützung eines kunstsinnigen deutschen Fürsten, dem vorliegendes Werk gewidmet ist, Deutschland, Frankreich, Italien und die Provinzen des österreichischen Kaiserstaates mehrere Jahre hindurch sorgfältiger durchforscht. Einer gnädigen Aufforderung unseres erhabenen Protectors zufolge und Höchstdesselben Tochter, der Prinzessin Stephanie, der hohen Verlobten Sr. Majestät des Königs von Portugal, auch auf die iberische Halbinsel später unsere Nachforschungen auszudehnen, dürften wir bei Herausgabe der letzten Lieferungen dieses Werkes vielleicht in der Lage sein, hinsichtlich der einschlagenden reichen Kunstschätze, die sich zweifelsohne in Portugal und Spanien, aus den schönern Tagen des Mittelalters herrührend, noch vielfach erhalten haben, ausführlicher berichten zu können, was heute bei der Spärlichkeit der Nachrichten über mittelalterliche Kunstschätze in den gedachten Ländern nicht zu ermöglichen ist.

Spanien und hatte damals mehr auf andere Zweige der Kunst seine Aufmerksamkeit verwandt, so dass ihm das Meiste von hervorragenden kirchlichen Stickereien, namentlich in spanischen Frauenklöstern, unbekannt geblieben ist. Der Herausgeber des untengedachten Werkes [1]), Hauptmann Loning, der längere Jahre als höherer Militair, aber auch nicht weniger als kundiger Archäologe die verschiedenen Provinzen Spaniens aufmerksam besuchte, hat uns jüngst über das häufige Vorkommen prachtvoller mittelalterlicher Stickereien in vielen spanischen Kirchen und Klöstern eine Menge sehr interessanter Notizen mitzutheilen die Gewogenheit gehabt. Diesem in Spanien sehr kundigen Schriftsteller zufolge sollen sich namentlich in der erzbischöflichen Kathedrale zu Toledo, so wie in den vielen andern Kirchen dieser altberühmten Königsstadt eine grosse Zahl von kunstreichen und kostbaren Stickereien heute noch befinden, die von der Höhe der kirchlichen Stickkunst in Spanien nach der Vertreibung der Mauren in den Tagen Alphons' VI. bis auf die Glanzzeiten des grossen Cardinal-Ministers Ximenes beredtes Zeugniss ablegen. Auch in der Franciscanerkirche zu Barcelona soll noch ein vollständiger Messornat aufbewahrt werden, eine kunstreiche Arbeit, angefertigt und geschenkt von einer „Königin von Cypern"; desgleichen besass das ehemalige berühmte und reiche Carthäuserkloster Scala Dei im südwestlichen Catalonien eine grossartige Sammlung von mittelalterlichen Gefässen und Gewändern mit kunstreichen und kostbaren Stickereien, welche von den Vorstehern der besagten Abtei mit Vorliebe gesammelt worden sein sollen. Das meiste dieser merkwürdigen Stickereien ist wohl in den letzten Revolutionen modernen Bilderstürmern in die Hand gefallen, so dass heute von diesen Schätzen wohl wenig mehr zu sehen sein dürfte. Auch in Burgos, in dem Kloster der Basilianerinnen Santa Maria de las Huelgas, würden noch kostbare Messgewänder vorgezeigt, die wohl zu dem Kunstreichsten und Schönsten gehörten, was die kirchliche Stickkunst im Mittelalter in Spanien hervorgebracht habe. Noch führen wir hinsichtlich der spanischen Stickereien an, dass das alte Banner Spaniens, welches ehedem in Leon im Kloster des heil. Isidor aufbewahrt wurde, auf's kunstreichste ornamentirt war mit einer grössern

---

[1]) Die Ruinen meines Klosters, aus dem Spanischen. Münster, 1852.

Nadelmalerei, vorstellend den englischen Martyrer Thomas Beckett von Canterbury, angethan mit seinen Pontificalgewändern.

Was England an kunstreichen, mittelalterlichen Stickereien noch in den Sacristeien seiner ältern Kathedralen besitzt, dürfte heute, nachdem religiöser Fanatismus in den Tagen Cromwell's das meiste zerstört hat, jetzt nicht mehr sehr bedeutend sein.[1]) Desto mehr dürfte sich jedoch in den Privatmuseen und Sammlungen reicher englischer Lords vorfinden, was sich in letzten Zeiten von altkirchlichen Stickereien im Occident hin und wieder noch hat ausfindig machen lassen. Bei der Unkenntniss, die in diesen Dingen noch vor 10 bis 15 Jahren auf dem Festlande herrschend war und oft Bedeutendes für billigen Preis an kauflustige Engländer verschleudert wurde, dürften manche Schätze der höhern Stickkunst, ehemals Zierden von rheinischen, belgischen und holländischen Kirchen, einen unfreiwilligen Uebergang über den Canal angetreten haben. So sah man ausser einigen Stickereien von weniger Bedeutung eine prachtvolle gestickte Chorkappe auf der vorigjährigen Kunstausstellung zu Manchester, die jedenfalls auch irgend einem englischen Privatmuseum entlehnt war. Dieselbe zeigte unter ornamentalen, architektonisch geformten Baldachinen Figuren von Heiligen im feinsten Plattstiche ausgeführt, und dürfte dieses Meisterwerk der Stickkunst ebenfalls in den Anfang des XV. Jahrhunderts zu verweisen sein. Wer Interesse daran finden möchte, das Nähere über englische Stickerei in der vorliegenden Epoche in Erfahrung zu bringen, der unterlasse nicht, das lehrreiche Werkchen des bekannten Architekten Pugin: „English Medieval Embroidery“ näher durchzublättern. Wir müssen leider offen eingestehen, dass es uns bei Ausarbeitung der vorliegenden Abhandlung über mittelalterliche Stickereien nicht gelungen ist, trotz unserer allseitigen angestrengten Bemühungen, in den Besitz dieses selten gewordenen Buches zu gelangen.

Nachdem wir in dem Vorhergehenden in Kürze eine Umschau gehalten haben hinsichtlich der noch erhaltenen Meisterwerke kirchlicher Stickkunst, ausgefertigt vor dem Schlusse des Mittelalters, vornehmlich in Italien und Spanien, sei es gestattet, im Folgenden die Prachtstickereien jener Länder und Provinzen des Nähern zu beleuchten, wo die Kunst der Nadelmalereien im Dienste des Altares im XV. Jahrhundert am grossartigsten zur Entfaltung

---

[1]) Vgl. über die heute noch vorfindlichen altenglischen Stickereien die einschlagenden Nachrichten in dem „Church Needlework by Miss Lambert, London, S. Murray, 1844“, und „The Art of Needle-Work. London, Henry Colburn, 1842“.

gekommen ist. Wenn wir Provinzen namhaft machen wollten wo die kirchliche Stickkunst ihre grossartigsten Triumphe gefeiert hat, so würden wir vor Allem als solche bezeichnen müssen Flandern und das Ländergebiet der drei geistlichen Kurfürsten am Rheine. In diesen Districten machen als Hauptlager und Stapelplätze für religiöse Stickereien vor allen andern Städten sich bemerklich: Köln a. Rh. und Arras in Flandern. Diese beiden Städte, so wie Brügge, Lüttich, Tournay, Rheims waren seit den frühesten Zeiten jene Orte, wo die verschiedenen Kunstzweige des Mittelalters neben einander im Dienste der Kirche langjährig geübt worden waren und wo auch die Stickkunst, von der verwandten Malerei ermuntert und angespornt, das Höchste zu leisten sich bestrebte, was mit der Nadel und zarten Seidenfäden in der Weise einer Malerei zu erzielen war. Ehe wir unser Augenmerk richten auf jene vortrefflichen Leistungen, die an der Hand und unter der leitenden Beihülfe der flandrischen und rheinischen Malerschulen von den Kunststickern am Rheine, an der Maas und Schelde hervorgingen, wollen wir in dem Folgenden vorübergehend darauf hinweisen, in welcher Reihenfolge mit den übrigen bildenden Künsten die Stickerei den Höhepunkt ihrer Entwickelung erreicht habe und welche Künste vorher den Weg angebahnt hatten, dass es auch möglich wurde, in der Stickkunst jene Erfolge zu erstreben, wie dieselben im XV. Jahrhundert thatsächlich in die Erscheinung traten. Bekanntlich machte sich zuerst in der Architektur bereits in der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts unbewusst ein Streben geltend, mit den alten überlieferten Bauformen zu brechen und neue Formen, vom germanisch-christlichen Geiste durchdrungen, zu Wege zu bringen. Gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts war dieser Kampf mit den alten Formen beendigt, und die neu entstandenen Kathedralen des XIII. Jahrhunderts zeigen den vollständigen Sieg des neuen Spitzbogenstyles in seiner grössten Vollendung über die antiquirten, theilweise noch vom alten Rom und Byzanz überlieferten Formen des Rundbogenstyls. Neben der Architektur und im innern Zusammenhange mit derselben begann auch am Schlusse des XIII. und dem Beginne des XIV. Jahrhunderts die Sculptur, namentlich in Darstellung von körperlichen Formen, sich der Fesseln zu entledigen, worin seit Jahrhunderten die hierarchisch-stereotype Kunst von Byzanz die freien plastischen Bildungen einzuzwängen gewusst hatte. Die schönen, eben so schwung- als seelenvollen Werke an den Eingangslauben der Dome zu Rheims, an den äussern Abschlussmauern des engern Presbyteriums der Notre-Dame zu Paris, so wie

auch die etwas spätern Standbilder unter der Bogenlaube des südlichen Thurmes am Dome zu Köln sind sprechende Belege dafür, dass um die angegebene Zeit auch die Sculptur in compositorischer und technischer Beziehung jene Höhe eingenommen hatte, die sie als eine der Architektur bei- und untergeordnete Kunst einnehmen durfte. Erst im XIV. Jahrhundert war es der Malerei vorbehalten, in ihren Schöpfungen ein grösseres Streben nach Naturwahrheit und Individualisirung geltend machen zu dürfen. Mit der Schule des Cimabue in Italien wurden die Ueberlieferungen der alten Byzantiner sowohl auf dem Gebiete der Wandmalerei als auch der Tafelmalerei theilweise zu Grabe getragen und Giotto und seine Nachfolger waren mit Glück bestrebt, ein Princip auf dem Felde der Wand- und Tafelmalerei zur Geltung zu bringen, das in dem spätern Fra Angelico da Fiesole seine schönsten Blüthen trug. Die Höhe der Entwickelung auf dem Boden der christlichen Malerei, die in Italien schon in der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts bei den Leistungen einiger hervorragenden Meister ersichtlich geworden war, begann erst im XV. Jahrhundert in dem Bereiche der Malerei in Flandern und auch am Niederrheine zum Durchbruch zu kommen. Namentlich waren es hier der sogenannte Meister Wilhelm von Köln, Schöpfer des Dombildes, und in Flandern Johann van Eyck, mit seinem Bruder und seiner Schwester, und gleich darauf Hemmling, die auf dem Gebiete der Miniatur- und Tafelmalerei die grossartigsten Schöpfungen zuwege brachten und dieselben mit einem Fleisse der Technik ausführten, der in allen Zeiten Bewunderer finden wird. Als die letzte der bildenden Künste, die im Mittelalter zu der Höhe ihrer ästhetischen und technischen Ausbildung gelangte, ist die Stickerei zu rechnen. Ihre völlige Ausbildung und Vervollkommnung konnte natürlich nur da erst erfolgen, nachdem die übrigen Künste die Höhe derselben bereits erreicht hatten. Da, wie früher bemerkt, die Stickkunst die Miniatur- und Tafelmalerei sich zum Vorbild und zur Lehrerin genommen hatte, und auf kostbar gewebten Stoffen das in Goldfäden und schimmernder Seide zu leisten suchte, was der Maler auf Pergament oder Holz darzustellen bemüht war, so leuchtet es ein, dass gegen Mitte des XV. Jahrhunderts, bei dem anregenden Vorgange, der von der Malerei ausgegangen war, auch die Bildsticker Kenntniss nehmen und sich aufgefordert sehen mussten, in der Bildstickerei das Grösste zu erzielen, dessen ihre Kunst fähig war.

Die Blüthe der Stickkunst fällt nun gerade in jene Zeit, wo am Hofe der kunstsinnigen Herzoge von Burgund sämmtlichen

Künsten jene fördernde Aufmunterung und jene fürstliche Unterstützung zu Theil wurde, wie das am Hofe der Medicäer zu Florenz unter Cosmus ebenfalls der Fall war. Was einzelne Kunstzweige in Italien den bekannten Mäcenaten aus der Familie der Medicäer verdanken, das verdankt die Stickkunst, auf der Höhe ihrer Entwickelung angelangt, besonders zwei burgundischen Fürsten: Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen. Die Nadelmalerei, die bis zu dieser Zeit im grössern Umfange für Ausschmückung und Verzierung der kirchlichen Ornate und reichen Prachtgewänder der Fürsten und Grossen zur Geltung gebracht worden war, wurde seit der Mitte des XV. Jahrhunderts als Rivalin mit der Malerei auch dazu berufen, an Flügelbilder angewandt, die Prachtsäle der Fürsten zu zieren und, in kunstreichen Einrahmungen eingefasst, als Aufsatz auf die Mensa der Altäre gestellt zu werden. So erscheint denn nun die Stickkunst als selbstständige Nadelmalerei und nicht mehr ausschliesslich als Verzierung und Ausschmückung der Gewänder; sie wurde seit dieser Zeit sich selbst Zweck und wagte es, in Form von Klapp- und Flügel-Altären, wie die Malerei sie schon seit längerer Zeit zu religiösen Zwecken geschaffen hatte, aufzutreten. Als solche bewunderten wir in dem „Museum Bourbonicum“ zu Neapel die kunstreichen Stickereien dreier Canones-Tafeln, auf welchen nicht, wie gewöhnlich, der Pinsel des Malers in zierlichen Initialen und Miniaturen seine Geschicklichkeit erprobt hatte, sondern bei welchen die Stickkunst aufgetreten war, um in Nadelwirkereien kleine Darstellungen in Plattstich zu erzielen; auch sämmtliche Buchstaben dieser drei Altarblätter sind mit der Nadel gestickt. Desgleichen finden wir auch in einem Verzeichnisse der Schätze Karl's des Kühnen von Burgund zwei gestickte Malereien als grössere Flügelbilder zum Zuschlagen aufgeführt, deren bildliche Darstellungen ebenfalls als Meisterwerke der höhern Nadelmalerei bezeichnet werden konnten. Das grosse Mittelstück, eine vortreffliche Plattsticharbeit, stellte dar die Anbetung der drei Könige, den Lieblingsgegenstand der mittelalterlichen Maler und Bildsticker. Auf den beiden Flügeln hatte der Künstler zur Anschauung gebracht die Geburt des Heilandes und auf dem gegenüberstehenden den Tod der allerseligsten Jungfrau. Auf den äussern Flügeln waren gestickt der König David und Salomo, sitzend unter einem Baldachine. Ersterer, wie ihm von vielen Umstehenden die Huldigung dargebracht wird, der Andere, wie sich ihm die Königin von Saba

nahet.[1]) Gleichwie die Maler in den Malerbuden Italiens in Menge auf Bestellung jene kleinern Flügelbildchen für den Haus- und Privatgebrauch anfertigten, wie sie auch zu demselben Zwecke, jedoch nicht in so grosser Zahl, in den Malerschulen Flanderns und des Niederrheins Entstehung fanden, so wurden auch solche Klapp- oder Flügelbildchen als kleinere Portativ-Altärchen von der Stickerei in Anfertigung genommen und nicht selten mit den kunstreichsten Nadelmalereien versehen. Der Glanz des Goldes und der Seide und die Vollendung und Feinheit des Plattstiches war meistens bei diesen Altärchen eine so ansprechende, dass dieselben zuweilen Flügelbildchen in kunstreicher Sculptur oder Malereien vorgezogen wurden. Solcher prachtvoll mit der Nadel gemalten Bildwerke geschieht häufig Erwähnung in den alten Schatz-Inventaren, die uns Nachricht geben, welche Kostbarkeiten an goldenen und silbernen Gefässen, Geräthen und Gewändern, so wie an prachtvollen Bildwerken im Besitze der kunstsinnigen Herzoge von Burgund im XV. Jahrhundert sich vorfanden. Auch unter den Schätzen der Margaretha von Oesterreich befanden sich solcher in Gold und Seide gestickten Nadelmalereien in Form von Flügelbildern. Ebenfalls in dem Schatzverzeichnisse Karl's V. werden eine lange Reihe solcher prachtvollen Bildstickereien angeführt. So heisst es daselbst: „Item, ung ymage de Saincte Agnès de brodeure", etc. „Item, ung ymage de saint George de brodeure, en ung estuy couvert de satanin ynde à ung chappiteau à façon de maçonnerie. — Item, ungs tableaux de brodeure, où sont Nostre-Dame, saincte Katherine et saint Jehan l'Euvangeliste, en ung estuy couvert de veluyau vermeil. — Item, le grant ymage de saint George de brodeure" etc. — Ein anderes Meisterwerk der höhern Stickkunst, das gegen 1454 für König Karl VII. von Frankreich mit dem grössten Aufwande von Kunst und Pracht angefertigt wurde, ist jener reiche Mantel,[2]) gestickt von Colin Jolye, einer der ausgezeichnetsten Kunststicker seiner Zeit, der auch für die Hauscapelle Karl's des Kühnen jenen prachtvollen vollständigen Priesterornat anfertigte, der in der Domkirche zu Bern aufbewahrt wird.[3]) Zu

---

[1]) Les Ducs de Bourgogne, II. partie, tome II. page 16, Nr. 2141 u. 2142.

[2]) Wir übergehen hier eine Besprechung dieses prachtvollen Mantels, da die Beschreibung desselben in dem „Bulletin archéologique publié par le comité historique des arts et monuments, tome III. page 86", und auch in den „Annales archéologiques de M. Didron, tome I. (Paris, 1844, in 4⁰) page 27, col. 2 et page 28, col. 1." ausführlicher enthalten ist.

[3]) Vgl. Album de M. du Sommerard, 10. série, pl. XVIII, XXIX, XXX et XXXI.

derselben Zeit waren ebenfalls als Kunststicker gesucht und berühmt: Simonne de Gaules zu Bourges, Gillon Quinaude und Jehan de Moucy zu Tours. Auch das Schatzverzeichniss des Capitels vom h. Hilarius enthält eine grosse Zahl Angaben von prachtvollen Stickereien der eben bezeichneten Art. Desgleichen befindet sich auch in dem „Magasin pittoresque" eine Abbildung und Beschreibung der äusserst reichgestickten Casel von Carrouges, einer kleinen Stadt in der Nähe des Jura, die auch wohl die Tage Karl's des Kühnen von Burgund gesehen haben mag.

Wir würden nicht zu Ende kommen, wenn wir in der vorliegenden, geschichtlich geordneten Uebersicht der Erfolge und Entwickelung der Stickkunst im Dienste des Altares namhaft machen wollten alle jene kirchlichen Schätze von prachtvollen Stickereien, wie wir sie in den Inventarien der Domschätze von Würzburg vom Jahre 1448, in dem Inventare des ehemaligen reichen Benedictinerklosters Michelsberg zu Bamberg vom Jahre 1483, und dem Inventar der Domschätze der bischöflichen Kathedralkirche zu Olmütz, ebenfalls aus dem XV. Jahrhundert, in grosser Menge vorfinden. Die meisten in den uns vorliegenden Schatzverzeichnissen aus dieser Zeit beschriebenen Kunststickereien sind bei der Interesselosigkeit der letzten Jahrhunderte für solche Zeugen einer gehobenen kirchlichen Kunstthätigkeit der Vorzeit unwiederbringlich verloren gegangen. Bei der Schonung gegen altkatholische Gebräuche, die dem Volke Jahrhunderte hindurch liebgeworden waren, womit das Lutherthum in den skandinavischen Reichen des Nordens auftrat, kann es nicht befremden, dass in Norwegen und Schweden, namentlich in reichern Kathedral- und Stadtkirchen sich heute noch, besonders aus der Glanzepoche der Stickerei des XV. Jahrhunderts, zahlreiche Schätze der kirchlichen Nadelmalerei an Messgewändern und sonstigen kirchlichen Ornaten erhalten haben. Als Curiosum mag hier die Mittheilung noch ihre Stelle finden, dass, obgleich das Messopfer der katholischen Kirche schon lange in den eben besagten Ländern des Nordens, als „der reinen Lehre zuwider", abgeschafft worden ist, man aber nichts desto weniger das altkatholische Messgewand in seiner alten Form und seinem grossartigen Kunstreichthum beizubehalten für gut fand und dass man dasselbe bei besondern liturgischen Veranlassungen bis zur Stunde noch in Gebrauch nimmt, wie uns das von glaubwürdigen Augenzeugen mehrfach berichtet worden ist. Zuverlässigen Angaben zufolge sollen auch noch eine grosse Zahl reich gestickter Messgewänder in dem Museum zu Copenhagen sich vorfinden, die davon Zeugniss ablegen, dass von rheinischen und süddeutschen

Bildstickern Prachtwerke der Nadelmalerei für dänische Kirchen im Mittelalter häufig angefertigt zu werden pflegten. Vornehmlich aber sollen, neuern Berichten zufolge,[1]) die Sacristeien des Domes von Upsala in Schweden, der alten Begräbnissstätte skandinavischer Könige, noch reiche Schätze von mittelalterlichen kirchlichen Stickereien bergen, befindlich auf Messgewändern (schwedisch „Mess-Kake"), Pluvialen („Chor-Kap"), die theilweise, kostbar in Gold gestickt, ein noch höheres Alter beanspruchen, theilweise aber aus der vorliegenden Glanzepoche kirchlicher Stickereien, dem XV. Jahrhundert, herrühren. Hinsichtlich kunstreicher Nadelmalereien wird in eben gedachtem „vestiarium" eine Chorkappe mit blauem Umstoffe von Kennern bewundert, die, mit Laubwerk und symbolischen Thiergestalten reich gestickt, nach Angabe unseres Gewährsmannes aus dem Schlusse des Mittelalters herrühren soll. Ein anderes Messgewand, noch aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts herstammend, wahrscheinlich eine reiche figurale Goldstickerei aus Arras, zeigt mehrere Scenen aus dem Leben der Mutter Gottes, in Gruppen übereinander geordnet. Sogar das „purgatorium", was seltener in der Stickerei dargestellt ist, findet sich auf diesem Gewand in vollendeter Nadelmalerei vertreten, und die Himmelskönigin, wie sie die Seelen aus dem Reinigungsorte fürbittend zu erretten sucht. Unten im Kreuzstabe erblickt man den Geschenkgeber und seine Frau. Dass man noch gegen Mitte des XVII. Jahrhunderts, als das Hochstift Upsala schon lange zum Protestantismus übergetreten war, die alten katholischen Messgewänder bei liturgischen Functionen beibehielt und auch durch neue ergänzte, lässt sich schon daraus herleiten, dass, der Angabe des Berichterstatters zufolge, daselbst in den Gewandschränken unter andern modernen Messgewändern auch noch eine Casel sich vorfindet mit der Jahreszahl 1658, auf welcher, wie gewöhnlich, der Heiland am Kreuze mit der dabei befindlichen Passionsgruppe, Johannes und Maria, in Plattstich gestickt ist.[2])

Um eine bessere Uebersicht über die heute noch vorfindlichen

---

[1]) Vgl. „Organ für christliche Kunst", VIII. Jahrgang, Nr. 5, Seite 54.

[2]) Unsere Sammlung hat, ebenfalls aus einer schwedischen Kirche stammend, ein prachtvolles Messgewand in schwerem figurirten Blausammet, reich mit Gold brochirt, aufzuweisen, das ebenfalls aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts herrührt und uns durch einen nordischen Kunsthändler zum Kaufe übersandt wurde. Dieses Messgewand, das bis in die letzten Zeiten zu liturgischen Feierlichkeiten in Schweden in Gebrauch gewesen zu sein scheint, zeigt noch vollständig den faltenreichen malerischen Schnitt des Mittelalters. Auch eine grosse Stole befand sich dabei, jedoch keine Manipel.

Meisterwerke kirchlicher Stickkunst zu gewinnen, wollen wir es im Folgenden versuchen, hier eine mehr nach dem Fundorte geordnete Aufzählung derjenigen prachtvollen Stickereien folgen zu lassen, die sich glücklicherweise heute noch, aus der Blüthezeit der mittelalterlichen Stickkunst herrührend, im kirchlichen Besitze erhalten haben. Was ehemals, wie oben angeführt, die Hauptstapelplätze der kirchlichen Bildwirkerei, die Provinzen des alten Burgund, die Picardie, Flandern, das Hennegau und Holland besassen, ist meistens ein Raub der modernen Zerstörungswuth in den aufgeregten Sturmperioden beim Schluss des vorigen Jahrhunderts und zu Anfange des gegenwärtigen geworden, und so hat sich in den gedachten Ländern in den Sacristeien grösserer Kirchen Weniges mehr erhalten, was für die in Rede stehende Glanzepoche der kirchlichen Stickerei Zeugniss ablegt. Langjährige Nachforschungen haben uns die volle Ueberzeugung beigebracht, dass in keinem Theile Europa's aus der Blüthezeit der kirchlichen Stickkunst, dem Ausgange des Mittelalters herrührend, so viele Prachtschätze von ältern liturgischen Bildstickereien sich heut zu Tage noch vorfinden dürften, als innerhalb der ehemaligen Landestheile der drei geistlichen Kurfürsten am Rhein, der Erzbischöfe von Köln, Mainz und Trier. Beschränken wir uns bei unserer Untersuchung vorläufig auf diese Gebiete, so finden wir unten am Niederrhein, da wo die Stiftung des heil. Willibrord, die Diöcese Utrecht, das Erzstift Köln berührt, die Kirche des heil. Victor zu Xanten. Der reichhaltige Schatz daselbst rühmt sich heute noch des Besitzes von prachtvollen Kunststickereien, die zu dem Ausgezeichnetsten gerechnet werden können, was wir zu bewundern Gelegenheit hatten.[1]) Unter den vielen ausgezeichneten dortigen Messornaten, meist in vollendeter Composition und Technik, aus dem XV. Jahrhundert herstammend, heben wir hier besonders hervor: zwei Dalmatiken von Sammt, die auf den schmalen Stäben mit einer interessanten Perl- und Goldstickerei verziert sind, wie diese in sehr eigenthümlicher Technik uns sonst nicht mehr vorgekommen ist. Die Stickerin hat nämlich auf gröberes Leinen ein zierliches Rankenwerk, an wel-

---

[1]) Auf der mittelalterlichen Kunstausstellung zu Crefeld vom Jahre 1852 waren mehrere ausgezeichnete Paramente mit kostbaren Stickereien aus dem Schatze der Kirche zu Xanten zur Anschauung gebracht. Auch befand sich daselbst ausgestellt die merkwürdige reiche Casel des heil. Bernardus, in welcher derselbe während seines Aufenthaltes zu Brauweiler die heil. Messe celebrirt haben soll. Vgl. über die vielen zu Crefeld exponirten liturgischen Gewänder mit kostbaren Stickereien des XV. Jahrhunderts unsern beschreibenden „Commentar der mittelalterlichen Kunstausstellung zu Crefeld. Crefeld. Verlag von J. B. Klein. 1852, in 8°".

chem sich Epheublätter verzweigen, hingezeichnet und sämmtliches Blätterwerk mit dünnen Goldfäden eng neben einander liegend überzogen und dieselben nach kleinen Zwischenräumen mit kurzen Stichen auf die unterliegende Leinwand befestigt. Die Umrisse des Blattes sind ebenfalls mit einem dünnen Goldkördelchen abgefasst. Sämmtliche Blattstiele und Verästelungen bestanden ehemals aus Schnüren von kleinen orientalischen Perlen, die heute sämmtlich verloren gegangen sind. Nachdem die Kunststickerin diese Gold- und Perlstickerei vom Rahmen losgetrennt hatte, hat sie die unterlegte Leinwand der gestickten goldenen Blättchen mit einem Kleister überstrichen, und diesen Blättchen im feuchten, biegsamen Zustande eine solche wellenförmige Bewegung und Schwung gegeben, die der Natur nachgeahmt sind. Alsdann ist diese reiche Guirlande auf einem kostbaren Grundstoffe so aufgenäht und befestigt, dass die ausgebogenen Blättchen bloss mit einigen Spitzen auf der Unterlage angeheftet erscheinen. Durch die bezeichnete Vorkehrung hat man es zu erzielen gewusst, dass diese so gestickten Laubgewinde schwunghaft und erhaben aufliegen, als Relief, wie wenn die Blättchen nur eben lose angelegt wären. Um die Dalmatik des Diakons vor der Tunicelle des Subdiakons auszuzeichnen, hat die Künstlerin auf der Rückseite des Gewandes des Diakons, so zu sagen als plastische Stickerei, in Relief aufliegend, angebracht: die Verkündigung, und zwar sind der verkündende Engel, so wie auch die allerseligste Jungfrau als Halbfiguren, wenn wir nicht irren, aus Blumenkelchen hervorragend, vortrefflich und kunstvoll gestickt in der Technik, wie sie oben angedeutet wurde. Auch befinden sich in der Sacristei zu Xanten noch einige kirchliche Ornate mit prachtvollen Stickereien, die sich als „broderies d'Arras“ zu erkennen geben und in Scenerieen die Hauptmomente aus dem Leben und Leiden des Heilandes vorstellen. Dieselben können zu dem Vortrefflichsten gerechnet werden, was die kirchliche Stickkunst im Bereiche des Plattstiches hervorgebracht hat.[1]) Ebenfalls besitzt die hinsichtlich ihrer vielen Flügel-Altäre mit sculptirten und illuminirten Darstellungen aus der Blüthezeit der altdeutschen Bild-

[1]) Professor Andr. Müller in Düsseldorf hat von einem Kreuzstabe eines Messgewandes aus Xanten, auf einem reich gestickten Grunde „à or battu,“ ein liebliches Madonnenbild, von Engeln schwebend getragen, gewissenhaft als Vorlage benutzt, um nach dieser vortrefflichen Nadelmalerei eine getreue Copie in Stahl auf Wunsch des Vereins-Vorstandes zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf stechen zu lassen. Vgl. Lief. XIII, 1854, Nr. 105.

schnitzerei so reichhaltigen Pfarrkirche von Calkar auch einzelne liturgische Gewänder, die durch den Reichthum der figuralen Stickereien in Plattstich, als Meisterwerke der Nadelmalerei des XV. Jahrhunderts, verdienen hervorgehoben zu werden. So haben sich auch in der katholischen Pfarrkirche zu Wesel noch einzelne reiche Figur-Stickereien an Messgewändern erhalten, die von dem Kunstsinne, von der Gebefreudigkeit und der Prachtliebe der Herzoge von Cleve Zeugniss ablegen. [1]) Ohne Zweifel besass auch ehemals die Stiftskirche von Cleve reich gestickte Messgewänder, die daran erinnerten, dass der prunkliebende Hof von Cleve das XV. Jahrhundert hindurch in enger verwandtschaftlicher Beziehung mit den kunstsinnigen Herzogen von Burgund stand, [2]) die nachweislich an ihrem Hofe die geschicktesten Bildsticker der damaligen Zeit fortwährend in Sold und Beschäftigung erhielten. Weiter am Rheine entlang befindet sich noch in der Pfarrkirche zu Uerdingen bei Crefeld eine vollständige Capelle in Rothsammet, mit kunstreich gestickten Figuren und Scenerieen in Goldfäden und Plattstich gearbeitet, die einer mündlichen Ueberlieferung zufolge aus der ehemaligen reichen Abtei Kamp (bei Rheinberg) herrühren soll. Dem Rheinstrome folgend treffen wir zunächst in Düsseldorf, und zwar in dem Schatze der St. Lamberti-Kirche daselbst, eine prachtvoll gestickte Capelle, deren figurale Nadelmalereien auf den Stäben zu dem Edelsten und Prachtvollsten gerechnet werden können, was der Niederrhein an Bildstickereien des Mittelalters heute noch aufzuweisen hat. Man muss es bedauern, dass der ursprüngliche Grundstoff zu diesem prachtvollen „ornatus integer“ vormals ohne Zweifel, nach gleichzeitigen Analogieen zu urtheilen, ein schwerer dunkelrother oder grüner genueser Sammet, bei der Entstellung und dem modernen Zuschnitt im XVII. Jahrhundert beseitigt worden ist. Der jetzige Umstoff von lyoner drap d'argent, mit seinen unruhigen Dessins, aus der Verfallzeit der Renaissance, mag wohl einem Genremaler für Drappirungen und sonstige malerische Zwecke höchst vortheilhaft und interessant erscheinen. Die unvergleichlichen eben gedachten Bildstickereien stehen aber

---

[1]) Irren wir nicht, so ist eines dieser Gewänder, von der benachbarten Carthause, der Stiftung eines Herzogs von Cleve, herrührend, unten mit dem Wappen des Geschenkgebers versehen, nämlich: ein Rad mit Speichen, auf welchen die sogenannte francica, „fleur de lys“, aufsitzt.

[2]) Vgl. hierüber das Betreffende in dem Prachtwerke: „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, von E. Aus'm Weerth. Leipzig, T. O. Weigel. 1857.“

im grellsten Contraste zu dem farblosen Gewebe mit verworrenem Muster, worauf der Ungeschmack des XVII. Jahrhunderts in arger Zerstückelung sie applicirt hat. Gewiss wäre es zu wünschen, dass der Kirchen-Vorstand von St. Lambert auf einem ruhigen Rothsammet von gedämpfter Farbe als Umstoff die eben gedachten Bildstickereien nach vorheriger kunstverständiger Wiederherstellung übertragen und so eine Capelle auch dem Schnitte nach wieder zu Ehren bringen liesse, die alsdann in der Erzdiöcese Köln als Pfingst-Ornat schwerlich ihres Gleichen finden dürfte. Wie die eben gedachte Capelle in der St. Lamberti-Kirche in ihrer Art unübertrefflich dasteht als Bildstickerei aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts, so hat die Max-Pfarre daselbst einen vortrefflich gestickten Ornat aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts aufzuweisen. Namentlich ist der Stab an dem Messgewande deswegen einer besondern Erwähnung werth, weil die mit grosser Sorgfalt in Plattstich gestickten Standfiguren verschiedener Heiligen nicht, wie das in der Regel der Fall ist, unter architektonisch geformten in Gold gestickten Baldachinen thronen, sondern angebracht sind unter Laubgewinden und Blätterschmuck, die sich oben und unten zu einer in Spitzbogen geformten Laube verästeln.[1]) Sind wir gut unterrichtet, so rührt diese letztgedachte kunstreich gestickte Capelle aus der ehemaligen Cistercienser-Abtei Altenberg her. Viele Aehnlichkeit mit dem eben belobten Messgewande in der Max-Pfarre zu Düsseldorf hat auch ein Messgewand, sowohl rücksichtlich seines Grundstoffes als auch seiner vielen Bildstickereien, in der Sacristei der altehrwürdigen ehemaligen Stiftskirche des heil. Patroclus zu Soest. An dieser Casel ist von vorzüglicher Schönheit die Nadelmalerei in der Vierung des goldgestickten Kreuzes, die zur Darstellung bringt die Krönung der allerseligsten Jungfrau. Diese zarte und weiche Plattsticharbeit ist offenbar angefertigt von einem hervorragenden Meister der Zunft der Bildsticker zu Köln aus der Mitte des XV. Jahrhunderts.[2]) Bei Gelegenheit, wo wir im Vorbeigehen auf das ausgezeichnete Messgewand zu Soest hinweisen, unterlassen wir nicht, darauf aufmerksam zu machen, dass einzelne Kirchen

---

[1]) Auch der Grundstoff, worauf diese Stickereien applicirt sind, ein vielfarbiger Sammet von eigenthümlicher Textur, ist hinsichtlich seiner Dessins, die sich schlangenförmig übereinander ordnen, von sehr grossem Interesse für mittelalterliche Weberei als „velour brochée en or".

[2]) Bekanntlich stand Soest eine lange Zeit mit Köln in Vereinigung und erfreute sich während dieser Verbindung „das westfälische Köln" einer grossen Blüthe in artistischer und merkantiler Hinsicht.

in der Diöcese Münster und Paderborn noch eine grosse Zahl von prachtvollen Bildstickereien des XV. Jahrhunderts besitzen. So sahen wir in dem bischöflichen Museum zu Münster mehrere solcher interessanten Bildstickereien auf ältern Messgewändern, die zum Beweise dienen können, dass die westfälische Malerschule, in welcher der sogenannte „Lisborner Meister" als besonders ausgezeichnet in seinen Leistungen dasteht, einen nicht weniger grossen veredelnden Einfluss ausübte auf die verwandte Bildstickerei, wie das auch von Seite der altkölnischen Schule gesagt werden kann. Auf der mittelalterlichen Kunstausstellung der Diöcese Paderborn, bei Gelegenheit der General-Versammlung des dortigen Diöcesan-Kunstvereins im Jahre 1855, sahen wir mehrere liturgische Gewänder daselbst zur Anschauung gebracht, die von der hohen Blüthe der Nadelarbeiten Westfalens im XV. Jahrhundert Zeugniss ablegen. Die vorzüglichsten Bildstickereien aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts, die Westfalen und namentlich die Diöcese Münster aufzuweisen hat, bestehend in zwei Levitenröcken mit reich gestickten Stäben, befinden sich heute in dem bischöflichen Museum zu Münster aufgehoben, wo viele ausgezeichnete Nadelmalereien, die, sehr schadhaft geworden, nicht mehr kirchlich in Gebrauch waren, eine ehrenvolle, gesicherte Zufluchtstätte dauernd gefunden haben. Man erblickt nämlich auf den schmalen Stäben dieser Dalmatiken unter kunstreich gearbeiteten Baldachinen eine grosse Zahl verschiedener Heiligen, die nicht nur hinsichtlich ihrer vortrefflichen Composition, sondern auch ihrer zarten technischen Ausführung wegen einen hervorragenden Ehrenplatz unter den heute noch restirenden Bildstickereien einnehmen, wie sie, aus dem Mittelalter herrührend, als Denkmale eines ehemaligen blühenden Kunstzweiges übrig geblieben sind. [1]) Bevor wir im Folgenden fortfahren, eine übersichtliche Aufzählung und kurze Beschreibung der ausgezeichnetern Bildstickereien des XV. Jahrhunderts hier weiter folgen zu lassen, sei es vergönnt, die hervorragende Kunstthätigkeit des alten Köln's und insbesondere der im Fache der Bildstickerei äusserst productiven Zunft der Wappensticker hier eingehender zu beleuchten.

---

[1]) Wir freuen uns, hier im Vorbeigehen mittheilen zu können, dass es der Schwester Francisca des Klosters vom armen Kinde Jesu in Aachen, unstreitig eine der hervorragendsten Künstlerinnen der Gegenwart im Fache der Bild- und Ornamentstickerei, gelungen ist, diese lebensvollen, charakteristischen Heiligengestalten in demselben weichen Plattstiche und in derselben Farbenwahl wiederzugeben, wodurch die Originalstickereien sich so vortheilhaft auszeichnen.

Die Wandmalereien des Capitelsaales zu Brauweiler, die figürlichen Darstellungen in der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf, nicht weniger die bekannten Wandmalereien in der Nebencapelle von St. Gereon zu Köln sind als einleitende Vorbedingungen sprechende Beweise, dass gegen das XII. und mehr noch gegen Beginn des XIII. Jahrhunderts die monumentale Wandmalerei in dem alten Köln von trefflichen Meistern, bereits in der romanischen Kunstepoche, mit grossem Erfolge zur Ausschmückung des Innern der Kirche geübt wurde. Wann die Tafelmalerei am Rheine es zu einer gewissen Selbstständigkeit gebracht habe, lässt sich heute, da die entsprechenden Monumente verloren gegangen sind, nicht mit Bestimmtheit nachweisen. Jedenfalls scheint aber nach den auf Goldgrund in einfachen schwarzen Conturen gemalten Heiligenbildern zu urtheilen, die auf dem merkwürdigen Antependium, — der einzigen „palla d'oro" Köln's — sich in der Rathhaus-Capelle befinden,[1]) die Tafelmalerei bereits gegen Schluss des XIII. Jahrhunderts eine umfangreichere Anwendung in den Mauern Köln's gefunden zu haben. Wie wir nun früher gezeigt haben, setzt das Vorkommen der Bildstickerei, die Ausübung und eine gewisse Entwickelung voraus, die die Wand- und Tafelmalerei bereits durchgemacht haben musste, ehe der verwandte Kunstzweig zur Entfaltung und Anwendung kommen konnte. Gleichwie nun, den schätzbaren Mittheilungen Merlo's zufolge, bereits in den alten Schreinsbüchern Köln's aus der letzten Hälfte des XIII. Jahrhunderts mehrere Namen von bedeutendern Malern aufgeführt werden, die um diese Zeit schon in Köln sesshaft und begütert waren; so begegnet man, dem eben gedachten Schriftsteller zufolge, auch etwas später und zwar in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts in denselben Schreinsbüchern den Namen der ältesten Kunst- und Wappensticker. Diese sehr geachtete Zunft der Bild- und Wappensticker scheint bereits mit dem Aufkommen der Zünfte in der Metropole des Rheines sich gebildet zu haben, und findet es sich, dass diese Innung seit ihrer Entstehung bei der strebensverwandten Schwesterverbrüderung, der Malerzunft, adscribirt war. Wie die übrigen Zünfte in der Rheinstadt einen besondern Strassentheil einnahmen, wo die Meister, neben einan-

---

[1]) Zu bedauern ist es, dass dieses interessante Kunstwerk an unpassender Stelle sich in der heutigen Rathhaus-Capelle befindet, während jetzt die Langseite des Altartisches in der St. Ursulakirche an Festtagen dieses vorzüglichen Schmuckes als Antependium entbehrt, wofür das Kunstwerk primitiv angefertigt worden ist.

der wohnend, ihren friedlichen Beschäftigungen oblagen, so wohnten auch die Kunst- und Bildsticker in jenem Strassentheile, der sich heute in Köln erstreckt von den Vier Winden bis zu der Schildergasse und der auch noch bis zum Anfange dieses Jahrhunderts den Namen führte: „Unter Wappensticker". [1]) Der Name des ältesten Kunst- und Wappenstickers von Köln findet sich aufgezeichnet in dem „scrinium Airsbach latae plateae" unter dem Jahre 1340 und zwar ist daselbst genannt: [2]) „magister Johannes de Santen (de Xanctis) wappensticker und seine Frau Luthe (Lutgardis)." Ob die einzelnen Kunststickerinnen, die in den Schreinsbüchern des XIV. und XV. Jahrhunderts häufiger angeführt werden, der eben gemeldeten Zunft der Wappen- und Bildsticker ebenfalls angehörten, ist uns nicht bekannt; jedoch glauben wir, dies annehmen zu können. So tritt uns in dem „scrinium Niederich: a Sancto Lupo" beim Jahre 1350 der Name einer Paramentenstickerin „Guda" entgegen, die bezeichnet wird als: „mitrifex", wahrscheinlich einer Kunststickerin, die sich vorzugsweise mit Anfertigung von bischöflichen Mitren zu beschäftigen pflegte. Den fleissigen Nachforschungen des eben gedachten kölnischen Geschichtsforschers verdanken wir die Kenntniss einer langen Reihe von Ornatstickerinnen des XIV. und XV. Jahrhunderts, die wir hier anzuführen nicht unterlassen zu dürfen glauben. So blühte 1343 zu Köln eine Kunststickerin, die Stolen anfertigte, in dem betreffenden Schreinsbuche benannt „Bela de Tuycio (Deutz) factrix stolarum". Ferner findet sich verzeichnet unter dem Jahre 1346 als Anfertigerin von Messgewändern: „Guytginis, factrix casularum". Weiter im Jahre 1356: „Drude de Wupperuurde, operatrix casularum". Dann 1377: „Bela van der Wesen, factrix casularum". Endlich unter dem Jahre 1384 und 1385 begegnet man auch in dem „scrinium Columbae latae plateae" ebenfalls einer Stickerin, die von Wipperfürth stammte, genannt „Stina de Wippervurde", welche sich mit kunstreicher Stickerei von Stolen beschäftigte. Schliesslich wird noch 1417 auch einer Künstlerin Erwähnung gethan, die sich damit befasste, in Perlen kunstreiche Ornatstickereien auszuführen;

---

[1]) Bekanntlich führen heute noch einzelne Strassentheile Köln's solche Zunftnamen, z. B. „Unter Goldschmied", „Unter Hutmacher", „Schildergasse", Quartier, wo die Schilderer, d. h. die Maler wohnten und ihr Zunfthaus (Gaffelhaus) sich befand.

[2]) Vgl. das verdienstvolle Quellenwerk: „Die Meister der altkölnischen Malerschule. Urkundliche Mittheilungen von Joh. Jac. Merlo. Mit einer lithogr. Abbildung und fünf Original-Holzschnitten von Anton von Worms. Köln, 1852. Commissions-Verlag von J. M. Heberle."

sie heisst: „Styngen van Nusse perlenstickersse". Merlo theilt in seinem unten gedachten Werke: „Meister der altkölnischen Malerschule" mit, dass in der andern Hälfte des Hauses „Roggendorp", dessen eine Hälfte der berühmte Meister Stephan, angeblich Anfertiger des Dombildes, zuerst als Miether, später als Eigenthümer bewohnte, als Eigenthümer bis zum Jahre 1451 wohnhaft war ein angesehener Künstler seiner Zeit, der Wappensticker Johann von Burnheim (Bornheim), den die Rathsbücher in den Jahren 1439, 1442 und 1445 Senator nennen, eine Benennung, woraus zu entnehmen ist, dass in der Wappenstickerzunft reiche Meister sassen, die ihr Kunstgewerk oft in grosser Ausdehnung betrieben und auch zuweilen als Vertreter ihres Gewerkes mit in den höchsten Magistrat ihrer Vaterstadt gewählt wurden.

Zur Zeit, als die aristokratische Regierung der alten Patricier-Geschlechter in der freien Reichsstadt Köln durch die gewaltsamen Uebergriffe der demokratischen Partei, die in den Zünften ihren Sitz hatte, gestürzt wurde, haben sich die Bild- und Wappensticker als nach Statuten geordnete Innung in Köln festgesetzt. Es wurde nämlich im Jahre 1396 den Wappenstickern ein sogenannter Amtsbrief verliehen, worin die Rechte und Pflichten der Zunft geordnet und vom Rathe von Köln endgültig festgestellt wurden. Die zuvorkommenden Mittheilungen des Herrn Merlo setzen uns in den Stand, hier einige der wesentlichen Bestimmungen jenes „Amtsbriefes" folgen zu lassen, die einen Einblick gestatten, welche Ausdehnung hinsichtlich ihres künstlerischen Schaffens die Wappensticker-Innung in Köln gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts bereits erreicht hatte.

Niemand konnte Meister werden, der nicht vier Jahre gedient hatte (Geselle gewesen); bei der Meisterwerdung musste er 6 rheinische Goldgulden erlegen und einen Harnisch [1]) besitzen.

Die Lehrzeit musste wenigstens sechs Jahre dauern, und bei der Aufnahme als Lehrling wurde dem Amte ein Goldgulden und ein Viertel-Ohm Wein gegeben.

Wurden neue Muster angewendet, so war jeder Meister verbunden, dieselben den andern Meistern mitzutheilen und zu leihen. [2])

---

[1]) D. h. er musste als Bürger wehrhaft sein und mit einem eigenen Harnisch, kriegerische Rüstung, erscheinen, um in Kriegsgefahr Stadt und Eigenthum vertheidigen zu können.

[2]) Daher auch in Messgewändern die grosse Uebereinstimmung der figurirten Muster, die man ohne die geringste Veränderung allenthalben am Rheine gleichartig antrifft.

Nur von guten Stoffen durfte gewirkt, nur gutes Gold und gutes Silber angewandt werden; wer dagegen handelte, verlor die Bruderschaft beim Amte.

Auch durfte nicht alte Arbeit für neue aufgesetzt und verkauft werden.

Es war strenge untersagt, dem Andern seine Gehülfen wegzulocken.

An Sonn- und Feiertagen durfte bei Strafe von 2 Pfund Wachs nicht gearbeitet werden, insbesondere musste St. Georgs-Tag, des Patrons, von allen Meistern gefeiert werden.

Es dürfte wohl die Frage hier gerechtfertigt erscheinen: ob sich vielleicht bis zur Stunde noch in den Sacristeien Köln's einzelne Reste von ältern Ornatstickereien vorfinden, die an die Glanz- und Blüthezeit der Bild- und Wappensticker des alten „hilligen Köln's" erinnern? Wir geben darauf zur Antwort, dass sich heute, nach den maasslosen Zerstörungen und Verschleppungen zu Anfang unseres aufgeklärten Jahrhunderts, doch noch viele interessante Ueberreste bis jetzt erhalten haben, die erkennen lassen, welche umfangreiche künstlerische Thätigkeit das ehrenwerthe Amt der Bild- und Wappensticker Köln's zur reichen Ausstattung der verschiedenen kirchlichen Ornate im XV. Jahrhundert entwickelt haben muss. Auch unsere Privatsammlung hat noch eine grössere Zahl von figuralen und ornamentalen Wirkereien und Stickereien der eben gedachten altkölnischen Zunft aufzuweisen. Aus der frühesten Epoche der kölner Bildstickerei, als sie noch nicht zünftig geordnet war, nennen wir hier in erster Reihe eine äusserst merkwürdige Manipel, mit kleinen, zierlich in Plattstich gearbeiteten Figuren und ornamentalen Goldstickereien. Dieses kunstreich ausgeführte Ornatstück rührt aller Wahrscheinlichkeit nach aus der ehemaligen Benedictiner-Abtei Brauweiler her und dürfte von einer ausgezeichneten „factrix stolarum" zu Köln gegen Schluss der romanischen Kunstepoche angefertigt worden sein.[1]) Auch die ehemalige Stiftskirche von St. Severin bewahrt heute noch zwei Levitenröcke, deren kunstreich in Gold und Plattstich gestickte Stäbe an jene Zeit erinnern, wo gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts die Paramentstickerinnen ihr Kunstgewerk zu einer

---

[1]) Bei einer Versteigerung in jüngster Zeit hat das Directorium der königlichen Museen zu Berlin käuflich für die dortige Sammlung diese kostbare und seltene Stickerei erworben und sie so vor ihrem Verschwinden in ausländischen Privatbesitz gerettet.

grossen Höhe der technischen Ausbildung und Entwickelung gefördert hatten. Leider fehlt zu diesen beiden Dalmatiken, deren Grundstoff, ein gepresster grüner Wollenplüsch des XVII. Jahrhunderts, mit der schönen Stickerei nicht harmoniren will, das dazu gehörige Messgewand, das gewiss mit Heiligenfiguren in Plattstich nach der Analogie der Pectoralverzierungen auf den Dalmatiken reich ausgestattet war. Auch in unserer Sammlung befinden sich mehrere Stabstickereien an Messgewändern und Levitenröcken aus dem Beginne des XV. Jahrhunderts, die auf erloschenem Rothsammet, ähnlich wie auf den Dalmatiken von St. Severin, zierliche in Goldfäden gestickte Laubguirlanden zeigen, worin nach kurzen Zwischenräumen stellenweise verschiedene Wappen von ältern kölnischen Patricier-Familien, meistens fromme Geschenkgeber solcher Ornate, angebracht sind. Weil überhaupt in den kölnischen Stickereien des XIV. und XV. Jahrhunderts die von verschiedenartigen und reich gestaltigen Laubgewinden umgebenen Wappen eine Hauptrolle spielen, so nannte man, wie es uns scheint, mit einem Gesammtnamen, von einem einzelnen, häufig vorkommenden Detail herrührend, die Ornat- und Bildsticker für kirchliche Zwecke, so wie auch die Sticker für Wappenröcke, reich gestickte Wappendecken und Turniercostüme mit dem Gesammtausdruck „Wappensticker".

Wenn auch die Ueberreste von reichern Stickereien aus der angezogenen Periode der Wappensticker des alten Köln's, die zum Theil noch dem XIV. Jahrhundert angehören, seltener geworden sind, so haben sich dennoch glücklicherweise eine Menge von reichen alten Goldwirkereien in den Kirchen Köln's und anderswo erhalten, an welchen nicht so sehr die Stickkunst selbstständig für sich auftritt, sondern wo die Weberei sich mit der Stickerei geeinigt hat, um im Dienste des Altars das Höchste zu erzielen, was auf diesem Kunstgebiete zu erstreben war. [1]) Auf diesen goldgewirkten Stäben, deren unsere Sammlung eine grosse Anzahl in wechselnder Form besitzt, sind bei den Heiligenfiguren sämmtliche Gewandpartieen in verschiedenen Farben durch die Weberei und zwar durch den Einschlag hervorgebracht. Die Gesichtsbildungen, so wie Hände und

---

[1]) Eine ausführliche Beschreibung dieser vielfarbigen Bildwirkereien auf Goldgrund, wie sie sich in kölnischen Sacristeien noch häufiger vorfinden, wird nebst stylgetreuen Abbildungen in dem Werke mitgetheilt werden, das Ende Mai d. J. im Verlage von T. O. Weigel in Leipzig erscheinen wird unter dem Titel: „Das heilige Köln, Beschreibung mittelalterlicher Kunstschätze in seinen Kirchen und Sacristeien aus dem Bereiche des Goldschmiedegewerkes und der Paramentik, von Fr. Bock," vollständig in drei Lieferungen.

Füsse sind durch den Kunstfleiss geübter Stickerinnen zuerst auf Leinewand in feinem Plattstich gestickt und sind dann, ausgeschnitten, dahin übertragen worden, wo die Weberei offene Räume dazu gelassen hat. Ferner hat die Stickerin durch aufgenähete Gold- und Seidenkördelchen sämmtliche Contouren dieser Heiligenfiguren umstickt, so dass diese Figuren auf dem Goldgrunde durch diese erhaben aufliegenden Abgrenzungen schärfer zum Vorschein treten. Auch hat die geübte Hand der Stickerin meistens die grössern Gewandpartieen durch kleinere vielfarbig in Plattstich eingestickte Dessins zu bereichern und zu heben gewusst. Die meisten dieser Heiligenfiguren thronen gewöhnlich unter zierlich in Gold gewirkten Baldachinen, die durch die Stikkerei auf eben bezeichnete Weise in den Umrissen gehoben worden sind. Meistens finden sich auch unter diesen Figuren als Standbilder die Namen der einzelnen Heiligen in kräftigen Buchstaben eingewebt. Aus dem Umstande, dass diese kostbaren und reichen figuralen Webereien, die durch die Stickerei erst vollends eine höhere Kunstweihe erhalten haben, sich meistens in den Kirchen Köln's und der Erzdiöcese erhalten haben, weiterhin aber seltener anzutreffen sind; aus dem andern Umstande, dass in diesen Wirkereien nur die Bilder und die Namen von vorzugsweise kölnischen Heiligen dargestellt sind, und auch in der Regel an denselben sich vorzugsweise Wappen eingewirkt finden, mit dem Abzeichen älterer kölner Patricier, glauben wir mit Fug den Schluss ziehen zu dürfen, dass die vorhin erwähnten, goldgewebten und gestickten Stäbe, an Messgewändern, Pluvialen und Dalmatiken vornehmlich von der Zunft der Wappen- und Ornatsticker im alten Köln angefertigt worden sind.

Auf Tafel XV. haben wir eine solche Weberei der Wappensticker Köln's aus der Blüthezeit der Zunft, und zwar unseres Dafürhaltens nach aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, im Bilde veranschaulicht. Dieselbe befindet sich mit mehrern gleichartigen in unserer Sammlung und bildete früher diese Figurweberei mit andern „orfroies“ die Prätexten einer Pluviale, die wahrscheinlich von einem kölnischen Patricier, der in der goldgewirkten Inschrift sich nennt „Johan van Geyen“, [1]) einer Kirche zum Geschenk gemacht worden ist. Ein Engel, mit einer langen Albe angethan, trägt als Wappenherold ein nach unten in Spitzbogen

[1]) Dieser Johann van Geyen gehört nicht, wie der Name und das Wappen anzudeuten scheint, dem heute noch blühenden edeln Geschlechte von Geyr an, sondern es ist dieser Johann benannt nach dem Dorfe Geyen bei Köln, woher vielleicht seine Familie stammte.

ausmündendes Wappenschild, bekanntlich die Frühform der Wappenschilder, auf welchem sich auf silbernem Grunde mit violetter Seide gebunden drei mit der Spitze nach unten gewandte Blättchen befinden, die uns die Form der beliebten Gartenpflanze, des „asarum europ.“, erkennen lassen. Auf dem untern Blättchen sitzt in grünem Gefieder ein kleiner Geier, oder ein Falke, kenntlich an dem rothen Halsbande. Ueber dem Engel als Schildträger erhebt sich ein Baldachinchen in einem überhöheten Spitzbogen. Sowohl die einzelnen Krabben an diesem Spitzbogen, als auch die rothen und grünen Fenster sind in Plattstich gestickt; gleicherweise alle äussern Umrisse, so wie die Flügel des Engels und sogar einzelne Theile der Architektur. Auch Gesicht und Hände des schildtragenden Engels sind äusserst delicat in Plattstich gestickt; desgleichen auch die Muster und die Faltenwürfe in der goldenen Albe des Engels. Ehemals war das Stirnband der Engelsfigur, so wie auch der breite Nimbus und der untere weisse Saum des Gewandes erhaben aufliegend, mit kleinen orientalischen Perlen besetzt, die heute jedoch fehlen. Unsere Sammlung besitzt, sämmtlich aus dem XV. Jahrhundert herrührend, unter andern ähnlichen Bildwirkereien, die durch die Stickerei gehoben sind, auch einzelne Stäbe mit Heiligenfiguren, auf welchen eingewirkt sind nicht nur verschiedene Jahreszahlen, sondern auch die Namen der Geschenkgeber. Auch findet sich daselbst ein merkwürdig gewebter Goldstab vor, auf welchem die vielfach gestickten Heiligenfiguren, nicht vertical unter Baldachinchen stehend, angebracht sind, sondern wo sie, von Laubguirlanden umgeben, wie unter Lauben thronen. Leider hat der Domschatz zu Köln, der bei den politischen Umwälzungen zu Anfang dieses Jahrhunderts das meiste seiner ehemaligen Kunstschätze eingebüsst hat, auch seine ältern Ornate verloren, die von der Höhe der Kunstentwickelung der Bildsticker des alten Köln's gewiss beredtes Zeugniss hätten ablegen können. Nur noch unbedeutende Stickereien an Messornaten aus der vorliegenden Epoche haben sich in den kunstreich geschnitzten Gewandschränken des kölner Domes erhalten, wie wir dies in vorliegender Abhandlung später andeuten werden. Desto mehr Ueberreste finden sich hingegen von Bildwirkereien der angeregten Epoche in den übrigen Kirchen Köln's. So besitzt namentlich die heutige Hospitalkirche zur heil. Cäcilia ein rothes Messgewand, mit prachtvoll gewirkten Kreuzstäben auf beiden Seiten, auf welchen in der vollendetsten Technik mehrere Heiligenfiguren eingewirkt und durch einzelne Stickereien gehoben sind. Dieses merkwürdige Caselkreuz zeigte ehemals

jene ältere gabelförmig über die Schultern ansteigende Kreuzesform, wie in dieser Weise die ältern Messgewänder bis zur Hälfte des XV. Jahrhunderts in Goldstäben ausgestattet waren. Sämmtliche Heiligenbilder, worunter wir besonders die immer wiederkehrenden kölnischen Heiligen St. Laurentius, St. Ursula, St. Gereon etc. hervorheben, sind auf rothem Grunde in einem goldgewirkten Laubornamente angebracht. Zu dieser reichen Casel, deren Grundstoff heute nicht mehr primitiv ist und höchstens aus dem XVI. Jahrhundert herrührt, gehörten ehemals auch zwei Dalmatiken, deren reich scenerirte Goldstäbe man unbegreiflicherweise vorlängst abgelöst und unförmlich einer Stola angepasst hat. In sehr delicater Technik sieht man auf dieser Stola eine Menge kleinerer weiblicher Heiligenfiguren gestickt und gewebt, unter welchen sich besonders folgende Heiligen durch ihre Symbole kenntlich machen: St. Quirinus, St. Barbara, St. Hubertus, St. Cäcilia, St. Andreas etc. Auch diese Capelle, so wie die folgende scheint, der in Gold eingewirkten Inschrift zufolge, ein Geschenk eines reichen Patriciers zu sein, der im XV. Jahrhundert längere Zeit das Amt eines Bürgermeisters in Köln mit Auszeichnung bekleidete. Die Inschrift unter seinem Wappenschilde, rothe und weisse Balken in horizontaler Lage und an der obern Ecke ein kleines blaues Feld mit silbernem Stern, nennt ihn „h. (Herr) ióhā penynck." [1] Darunter erblickt man das Geschlechtswappen seiner Frau und die goldgewirkte Bezeichnung „vrouwe agnes". Eine andere vollständige Capelle aus sehr beschädigtem Sammet mit geschnittenen Dessins befindet sich heute noch in der Sacristei der St. Jacobskirche zu Köln und darf diese Capelle mit ihren ausgezeichnet gut erhaltenen goldgewirkten Stäben zu den hervorragendsten gezählt werden, die sich von der Zunft der Wappen- und Ornatsticker aus der Mitte des XV. Jahrhunderts in den Sacristeien Köln's noch erhalten haben. Da der sehr beschädigte dunkelblaue Sammet, woraus der ganze Messornat angefertigt ist, schon andeutet, dass diese Capelle zu Zeiten des alten Stiftes von St. Georg vorzugsweise an den kirchlichen Trauertagen, des Advents und der Fastenzeit, in Gebrauch war, so hat, mit der Farbe

[1] Einer Reihenfolge der regierenden Bürgermeister der freien Reichsstadt Köln zufolge, die Merlo übersichtlich zusammen gestellt hat, verwaltete unser Johann Peninck, der in den uns zur Ansicht gewordenen goldgewirkten Inschriften immer den abgekürzten Titel „her" führt, die feststehende Ehrenbezeichnung für den regierenden Bürgermeister, von dem Jahre 1440 bis 1458 sechsmal das höchste bürgerliche Amt seiner Vaterstadt als regierender Bürgermeister.

übereinstimmend, der Kunstwirker des Mittelalters auch in den Stäben des Messgewandes und der Levitenröcke in vielen farbenreichen Figuren Scenen aus der Leidensgeschichte des Herrn angebracht. Entsprechend mit der Darstellung der Leidensgeschichte, sind die Levitenröcke mit schmälern goldenen Stäben besetzt, in welchen sich, immer wiederkehrend, kleinere Wappenschilder befinden, auf welchen die einzelnen Werkzeuge,[1]) die bei dem Leiden des Heilandes geschichtlich in Anwendung gekommen, abgebildet sind. So sieht man in diesen Wappen unter Anderm den Ysopstengel mit dem Essigschwamm und die Lanze des Longinus, die Judashand mit den 32 Silberlingen, die Geisselsäule mit der Leiter und der Geissel, ferner den krähenden Hahn des Petrus, den ungenäheten Rock des Herrn mit den drei Würfeln etc. Desgleichen besitzt auch noch die heutige Pfarrkirche von St. Johann die ausgezeichnet gut erhaltenen goldgewirkten Stäbe zweier Dalmatiken, von welchen man noch in neuester Zeit unbegreiflicher Weise den Umstoff, einen prachtvollen genueser Grünsammet, losgetrennt hat, der mit diesen Stäben zwei Dalmatiken in der faltenreichen mittelalterlichen Form bildete. Auch auf diesen Levitenröcken sind, wie auf den Stäben der Dalmatiken zu St. Georg, die symbolischen Zeichen der Passion des Heilandes auf Spitzbogenschildchen eingewirkt und sind die Umrisse derselben mit aufliegenden Goldfäden umstickt. Das zu diesen beiden Leviten gehörende Messgewand in Grünsammet zeigt nicht die in Gold gewebten vielfarbig scenerirten Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Heilandes, wie dies an dem schönen Messgewande in St. Jacob der Fall ist, sondern eine vorzüglich ausgezeichnete „factrix casularum“ hat mit grösster Feinheit des Plattstiches in den Kreuzstäben dieses Messgewandes mehrere figurenreiche Darstellungen aus der Lebens- und Leidensgeschichte des Erlösers in einer äusserst delicaten Technik meisterhaft gestickt. Unmöglich kann der lebensvolle Entwurf zu dieser ausgezeichnet gut erhaltenen Nadelmalerei von dem Bildsticker selbst herrühren und darf man annehmen, dass ein hervorragender Meister der altkölnischen Malerzunft die Composition zu dieser Bildstickerei angefertigt habe.[2]) Desgleichen bewahrt die

---

[1]) Dieselben werden von ältern Schriftstellern genannt „instrumenta Dominicae passionis“ und haben wir dieselben noch häufig in liturgischen Stickereien und Webereien, in Wappenform gehalten, gefunden.

[2]) Es wäre gewiss zu wünschen, dass die oben gedachten „aurifrisiae“ der Dalmatiken mit den eingewirkten Leidenswerkzeugen, die jetzt als Bruchreste nutzlos daliegen, in nächster Zeit zweckmässig dazu benutzt würden,

Pfarrkirche von St. Alban auf einem rothsammetnen Altarvorhange eine ältere reich gestickte Randverzierung, die theils durch die Kunst des Webers, theils durch die Kunstfertigkeit der Stickerin einen auszeichnenden Schmuck erhalten hat vermittels Darstellung von Brustbildern der zwölf Sendboten, die in ihrer Mitte den Heiland, in seiner Herrlichkeit wiederkommend, umgeben. Diese Apostelbilder befinden sich zu zwei und zwei geordnet unter zierlichen Baldachinen, die bereits in ihren Formen die Spätzeit der Gothik zu erkennen geben. Auf den Widerlagspfeilern derselben erblickt man zierliche Statuettchen von musicirenden Engeln. Dieser obere frei herunterhängende Besatz des Antependiums aus der Kirche St. Alban verdient deswegen auch bei Feststellung von geschichtlichen Notizen über die Wappenwirker und Bildsticker des alten Köln's ein näheres Interesse, weil auf der rechten Seite am äussern Rande die Stickerin, was seltener vorzukommen pflegt, die Jahreszahl 1500 beigefügt hat, eine Zeit, in welcher die Arbeit zweifelsohne angefertigt worden ist. Noch eines besonders reich in Figuren gewirkten Messgewandes geschehe hier Erwähnung, das sich heute in Gestalt des Kreuzes über die Schultern schräg ansteigend, — eine Form, die bereits Thomas à Kempis symbolisch deutete,[1]) — im Besitze der gräflichen Familie von Salis-Solgio erhalten hat. Dieses Messgewand ist unlängst in Köln von kundiger Hand in der ältern faltenreichen Form des Mittelalters, was den Grundstoff betrifft, würdig und stylgerecht wieder hergestellt worden. Auch dieses Meisterwerk der altkölnischen Wappenwirkerei zeigt in den Goldstäben die einzelnen kunstreich gewebten und gestickten Scenerieen aus dem Leben und Leiden des Heilandes und zwar sind diese figurenreichen Darstellungen sämmtlich von quadratischen Medaillons eingefasst, vermittels welcher jede einzelne Scene statt durch Baldachine von der nächstfolgenden stylgerecht abgetrennt wird. Auch in den Sacristeien der Pfarrkirchen von St. Martin, St. Cunibert und St. Andreas zu Köln haben sich noch mehrere Bruchstücke von Bildstickereien, meistens dem Schlusse der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörend, erhalten, die als Belege dienen können, welche manuelle Fertigkeit die Zunft der Wappenwirker und Ornatstickerinnen im „deutschen Rom“ beim Ausgange des Mittelalters sich erworben hatten. Unstreitig aber besitzt von allen

---

um einen vollständigen Ornat in älterer Form daraus zu bilden, was nicht mit zu grossen Kosten verbunden wäre.

[1]) Thomas à Kempis de imitatione lib. IV., cap. V., v. 3.

Kirchen Köln's die Hauptpfarre von St. Columba die hervorragendsten Bildstickereien, welche heute noch beweisen, dass es in der letzten Hälfte des XV. Jahrhun derts den Kunststickern Köln's vollständig gelungen war, den edeln Wettkampf mit den hervorragenden Meistern der befreundeten Malerzunft siegreich zu bestehen. Zwei dieser kostbar gestickten Kreuzstäbe, in figurenreichen Scenen einzelne Momente aus der Lebens- und Leidensgeschichte des Herrn und seiner jungfräulichen Mutter vorstellend, lassen ziemlich deutlich einen kölnischen Componisten und den Fleiss kölnischer Bildsticker erkennen; ein Messgewand jedoch von äusserster Vollendung in Composition und Ausführung scheint uns offenbar flandrischen Ursprungs zu sein und liegt die Vermuthung nahe, dass diese kostbaren und edeln Bildstickereien, ausgeführt „à or battu", in der im ganzen Mittelalter berühmten Werkstätte für Goldstickereien, in Arras, angefertigt worden sind. Es ist unmöglich, auch hinsichtlich der Zeichnung etwas Vollendeteres in Figurstickerei anzutreffen, als sich in den Stäben des vorliegenden Messgewandes darbietet.[1]) Sämmtliche Scenen sind, wie überhaupt bei den sogenannten „arrazzo" vollständig über einen Goldfond von je zwei und zwei zusammengefügten Goldfäden so in feinster Haarseide gestickt, dass noch überall unter den Schattirungen der Gewänder der reiche Goldfond durchschimmert. Gleichwie wir auf den goldenen Stäben einer Chorkappe am Niederrheine, ebenfalls in Arras angefertigt, in grossen Rundmedaillons bildlich dargestellt fanden die sieben Werke der leiblichen Barmherzigkeit, so hat der Kunststicker von Arras auf den Stäben des in Rede stehenden Messgewandes von St. Columba in seinen Nadelmalereien sinnig zur Anschauung gebracht: die bekannte „compassio B. M. V." Diese sieben Schmerzen der Mutter Christi finden ihren Mittelpunkt auf dem grossen Medaillon in der Vierung des Caselkreuzes, und hat hier die Nadelmalerei die „mater dolorosa" dargestellt, wie ihr Herz, unter dem Kreuze in den Armen des Lieblingsjüngers niedergesunken, von dem siebenfachen Schwerte des Schmerzes durchbohrt wird.

Im Vorhergehenden haben wir an einer Stelle darauf hingewiesen, wie vor dem Aufblühen des Städtelebens und dem Aufkommen der Zunftgewerke die Kunst des freien Handstickens für

---

[1]) Hinsichtlich der Detailbeschreibung dieser vier Prachtgewänder verweisen wir auf die II. Lieferung unseres Werkes: „Das heilige Köln", wo das Ausführliche hierüber nebst Abbildung mitgetheilt werden wird.

den Altardienst grösstentheils in Klöstern geübt wurde. Nicht lange jedoch waren die Innungen in Ausübung dieses ehedem von kirchlichen Genossenschaften vorzugsweise gepflegten und entwickelten Kunstzweiges eingetreten, so glaubten die Zunftmeister der Bild- und Wappensticker Köln's, dass Innungsmitglieder nur allein befugt und berechtigt seien, jenen sehr ergiebigen Kunstzweig auszubeuten, der vorzugsweise von der Kirche grossgezogen und gehoben worden war. Namentlich wachte die einflussreiche Zunft der Bild- und Wappensticker, die ebenfalls Mitglieder unter den Rathsherren der Stadt zählte, mit Eifersucht darüber, dass die kunstgeübten Hände in den vielen Frauenklöstern bei Anfertigung kirchlicher und profaner Stickereien keine Concurrenz herbeiführten. Mehrmals scheint es, den Rathsprotocollen vom alten Köln zufolge, zwischen verschiedenen Nonnenklöstern einerseits, die sich das Ehrenvorrecht nicht nehmen liessen, für die Zierde der Kirchen bei Ausführung reicher Stickereien thätig zu sein, und anderntheils zwischen der Zunft der Bild- und Wappensticker zu häufigen Reibereien und gegenseitigen Klagen gekommen zu sein über Beeinträchtigung des zünftigen Gewerkes. Diese wachsende Eifersucht der Wappensticker Köln's gegen die Klöster, in welchen ebenfalls Stickereien angefertigt wurden, war so gross, dass sogar in verschiedenen Zeitläuften Gewaltthätigkeiten von Seiten der bürgerlichen Wappensticker gegen den schwächern Theil, die Conventualen, ausgeübt wurden. So zogen, wie das einem der frühern Rathsprotocolle ausführlicher zu entnehmen ist, 1482 mehrere Wappensticker vor das sogenannte Schellen-Convent auf der Gereonsstrasse, erbrachen daselbst gewaltsam die Thüre und drangen so in die innern Räume des Klosters ein. Diese Gewaltthat veranlasste natürlieh eine Beschwerde beim Rathe der Stadt von Seite der Conventualinnen. Ein deshalb ergangener Rathsbeschluss ermahnt ernstlich die Bild- und Wappensticker, von derartigen Haussuchungen und „Unzüchtigkeiten oder Gewalt“ fernerhin abzustehen, fordert aber zugleich die Conventualinnen eben so nachdrücklich auf, sich aller Kunstübungen, welche dem Wappensticker-Amte zum Nachtheil seien, inskünftige zu enthalten.

Nachdem wir im Vorhergehenden eine kurze Uebersicht gehalten haben hinsichtlich der gestickten Kunstschätze, die sich an ältern liturgischen Gewändern heute noch innerhalb der Mauern Köln's vorfinden, setzen wir unsere früher begonnene Aufzählung über ausgezeichnetere mittelalterliche Stickereien fort, die sich in der kölnischen Erzdiöcese noch erhalten haben. Vor allen

übrigen verdient hier besonders hervorgehoben zu werden ein äusserst prachtvolles und kostbares Messgewand, das mit der glücklicherweise noch darauf befindlichen Jahreszahl 1509 heute als Eigenthum der Pfarrkirche zu Erkelenz angetroffen wird. Wir nehmen keinen Anstand, diese prachtvoll gestickte Casel als die ausgezeichnetste und künstlerisch vollendetste Nadelmalerei zu bezeichnen, die sich in einer ziemlich guten Conservirung heute im westlichen Deutschland erhalten hat.[1]) Wie es der Augenschein lehrt, rührt der figurenreiche Entwurf der Stickereien an diesem Gewande von einem vorzüglichen Meister der niederdeutschen oder flandrischen Schule her und würde derselbe dem Meister Hemling von Brügge oder einem seiner unmittelbaren Nachfolger alle Ehre machen. Der Hauptgegenstand, der auf den breiten Stäben des ebenfalls über die Schultern ansteigenden Kreuzes zur Darstellung gekommen ist, gibt sich zu erkennen als Anbetung der heil. drei Könige, ein bevorzugter Lieblingsgegenstand, der beim Ausgang des Mittelalters unendlich häufig in Holz oder Elfenbein geschnitzt, auf Goldgrund in Tempera gemalt, in Glas gebrannt und in zarter Seide vielfach gestickt worden ist. In dem mittlern Stabe findet der Act der Anbetung von Seiten des ältesten der Könige Statt. Auf den einmündenden Nebenstäben sind in Plattstich unvergleichlich schön und zart gestickt wie Caspar und Melchior, umgeben von einem Tross von Gefolge auf Pferden und Kameelen, ebenfalls zur Anbetung heraneilen. Auffassung und Composition ist bei dieser Darstellung wirklich grossartig zu nennen und hat das Ganze in der Darstellung viele Aehnlichkeit mit dem bekannten Original-Gemälde der Anbetung der heil. drei Könige, befindlich in der Pinakothek zu München, das vielfach dem niederländischen Meister Schoreel zugeschrieben wird. Betrachtet man näher die Technik des Stickens, so ist man wirklich in Zweifel, ob man mehr bewundern soll die geniale Composition des schaffenden Meisters, oder die grosse Vollendung, die in der Drappirung der Gewänder, der Haltung und dem Ausdruck der Gesichtszüge der geübte Kunststicker des Mittelalters zu legen gewusst hat. Zu wünschen wäre es, dass dieses nur in einzelnen Theilen beschädigte Prachtgewand von äusserst geschickter Hand kunst-

[1]) Um nicht Gesagtes hier noch einmal zu wiederholen, verweisen wir bei der Erwähnung dieses unvergleichlichen Messgewandes auf die Beschreibung desselben in unserm „Commentar der mittelalterlichen Kunst-Ausstellung zu Crefeld 1852, Verlag von J. B. Klein,“ und den „Catalog der Ausstellung im erzbischöflichen Museum zu Köln 1855.“

gerecht wieder hergestellt[1]) und dass auch der Grundstoff auf die mittelalterliche faltenreiche Form wieder zurückgeführt würde. Auch die Pfarrkirche zu Euskirchen besitzt noch ein prachtvolles Messgewand mit grossartig gestickten Scenen aus der Lebensgeschichte des Heilandes, ein Meisterwerk der Stickkunst, das von der hohen Vollendung der niederrheinischen Bildsticker aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts beredtes Zeugniss ablegt. Desgleichen befindet sich im Besitze des Hochwürdigsten Bischofs von Chersones, Mgr. Laurent in Aachen, ein kostbar gesticktes Messgewand, das hinsichtlich seiner vortrefflichen Nadelmalereien mit den eben gedachten Messgewändern zu Erkelenz und zu Euskirchen grosse Aehnlichkeit aufzuweisen hat.

Wir würden den uns enge zugewiesenen Raum für die vorliegenden geschichtlichen Notizen über den Entwickelungsgang, den die Stickkunst im Mittelalter für kirchliche Zwecke genommen hat, bedeutend überschreiten, wenn wir in langer Reihe aufführen wollten, alle jene prachtvoll gestickten Ornate aus der Blüthezeit der kirchlichen Stickkunst, dem XV. Jahrhundert, die wir auf mehrjährigen Reisen in Holland, Belgien und besonders dem nordwestlichen Deutschland, den alten Sitzen des eben gedachten Kunstgewerkes, noch vorzufinden und zu bewundern Gelegenheit hatten. Mit Umgehung des Auslandes erlauben wir uns daher, hier für diejenigen, die ein näheres Interesse dabei finden dürften, anzudeuten, welche hervorragenden Nadelmalereien am Rheine sich aus den Stürmen vergangener Zeiten bis auf unsere Tage gerettet haben.

Unter Anderm rühmt sich heute noch die Stiftung Ludwig's des Frommen, die ehemalige gefürstete Reichs-Abtei Corneli-Münster bei Aachen, des Besitzes eines Messornates von grosser Vorzüglichkeit hinsichtlich der vielen in Plattstich auf's kunstreichste ausgeführten Scenerieen, die leider in jüngster Zeit von ungeschickter Hand durch eine sogenannte Restauration theilweise entstellt worden sind. Desgleichen hat auch Münstereifel, die alt-

---

[1]) Soll die Restauration dieses unvergleichlich reichen Gewandes nach den Principien der mittelalterlichen Kunst regelrecht vorgenommen werden, so muss die geübte Stickerin, die sich dieser schönen Aufgabe unterzieht, ihre Wiederherstellung so einrichten, dass man gar nicht sehen kann, es habe eine solche stattgefunden; mit andern Worten: die zur Restauration zu verwendende vorzügliche Seide muss vorher so präparirt werden, dass sie ihren Glanz und den Schein des Neuen vollständig verliert und in ihren Farbennüancirungen mit dem Ton der alten Stickerei vollkommen harmonirt.

ehrwürdige Stiftung des Abtes Marquard von Prüm, noch einige vortreffliche Bildstickereien aufzuweisen, die als „Aurifrisien“ verschiedenen liturgischen Gewändern daselbst zur Zierde dienen. Wohin die reich gestickten Ornate der eben genannten reichsunmittelbaren Abtei Prüm, dem ältesten und reichsten Stifte der ehemaligen kurtrierischen Lande, hingekommen sind, weiss Niemand mehr anzugeben. Ferner besitzt noch die Kirche zu Kettwich ein prachtvoll in Bildern gesticktes Messgewand aus der vorliegenden Kunstepoche. Desgleichen hat auch die Sacristei des erzbischöflichen Priesterseminars zu Köln mehrere hervorragende Bildstickereien des XV. Jahrhunderts aufzuweisen, die sich dorthin nach Aufhebung so vieler Stifter und Klöster bei der damaligen Zerstörungs- und Vernichtungssucht, die im Anfange dieses Jahrhunderts von Frankreich herübergekommen, auch am Rheine in bedauerlicher Weise grassirte, noch gerettet haben.[1]) Auch in dem oft erwähnten Schatze der ehemaligen Krönungs- und Stiftskirche „Unserer Lieben Frau“ zu Aachen, desgleichen in der Sacristei der Pfarrkirche von St. Adalbert ebendaselbst sind noch einige ältere liturgische Gewänder mit prachtvoll gestickten Bildwirkereien vorfindlich, als Ueberbleibsel einer grössern Zahl ähnlicher Gewänder, die vor der Säcularisirung der Kirchenschätze dem reich gefüllten „vestiarium“ des Aachener Münsters zur grossen Kunstzierde gereichten. Der Oberrhein ist hinsichtlich der Bewahrung von kirchlichen Prachtstickereien an ältern Messgewändern nicht so glücklich gewesen als die Kirchen am Niederrhein. So finden sich nämlich in den verschiedenen Kirchen von Coblenz, so wie in dem Dome und den Pfarrkirchen zu Mainz verhältnissmässig nur sehr wenige hervorragende Bild-

---

[1]) Als eine der Hauptursachen, weswegen von den vielen und grossartigen Schätzen kirchlicher Nadelmalereien des XV. Jahrhunderts sich heute verhältnissmässig doch nur ein kleiner Theil noch in Köln vorfindet, führen wir hier an, dass, nach dem Berichte eines glaubwürdigen Augenzeugen, zu Schluss des vorigen Jahrhunderts eine besondere Abtheilung von Juden, die damals gleichsam als eine Art von „Ghetto“ Deutz bewohnten, sich ein förmliches Geschäft daraus machten, jene kostbaren Gold- und Figurenstickereien, die meistens sehr reich „à or battu“ gearbeitet waren, unbarmherzig in grossen Massen den Flammen zu übergeben. Wie viele Meisterwerke der höhern Nadelmalerei mögen in jenen traurigen Tagen von den Deutzer Juden auf diese Weise „ausgebrannt“ worden sein auf einem Terrain, das als Mittelpunkt für die Auslieferung und Einschmelzung von kirchlichen Kunstschätzen nicht allein der zahlreichen kölnischen Kirchen, sondern auch der an Ornaten der gedachten Art so reichen Abteien Siegburg, Brauweiler, Knechtstetten, Altenberg, Gladbach etc. sehr vortheilhaft gelegen war.

stickereien des Mittelalters heute vor. Desgleichen hat auch der Dom von Frankfurt aus jenen Tagen, wo die Krönung der deutschen Kaiser in seinen Mauern vollzogen wurde, keine ältern Prachtstickereien mehr vorzuzeigen, die bei diesen feierlichen Ceremonien kirchlich in Gebrauch genommen wurden. Nur noch befindet sich in der Sacristei daselbst ein reich in Bildwerken gestickter Messornat aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts, der in neuester Zeit von einer grossmüthigen Geschenkgeberin, Frau Rath Schlosser, dorthin verehrt worden ist. Obschon auch der reiche Domschatz zu Speyer die meisten seiner hervorragendsten Kunstschätze in jener traurigen Zeit eingebüsst hat, wo der Eigennutz in Verbindung mit roher Gewalt kirchliche Kunstschätze, die ehrwürdigen Ueberlieferungen früherer Jahrhunderte, für vogelfrei erklärte und ohne Rücksicht gebrandschatzt hat, so haben sich daselbst doch noch einige ausgezeichnete Bildstickereien, Meisterwerke des Plattstiches aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts, erhalten, die unstreitig zu den werthvollsten und vollendetsten gehören, welche auf dem Gebiete der Nadelmalerei sich in der Zerstörungsperiode fast einzig noch am Oberrheine gerettet haben. Diese vielen und zum Theil noch ausgezeichnet gut erhaltenen Bildwerke, im feinsten Plattstich in Haarseide ausgeführt, scheinen, was Composition betrifft, nicht der niederrheinischen, sondern mehr der schwäbischen Malerschule anzugehören. Nicht weniger interessant für die Kunstarchäologie ist der primitive Umstoff, aus welchem dieser „ornatus integer“ besteht, nämlich ein rothseidener dessinirter Damast mit reichem Muster in Gold durchwirkt. Schade, dass dieser schönen „Capelle“ mit ihrem höchst kunstvoll gestickten Bilderschmucke die frühere faltenreiche Form durch eine unbarmherzige Scheere im XVII. Jahrhundert genommen worden ist. Bei dieser Verkürzung und Entstellung sind auch gestickte figurale Darstellungen an den untern Theilen des Messgewandes verloren gegangen. Auch besitzt noch der Domschatz der eben gedachten Grabeskirche deutscher Kaiser reich in Bildwerken gestickte Vordersatzstäbe (praetexta) und Schild (cappa, clypeus) einer ältern Pluviale, aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts herrührend, die im Auftrage des Domcapitels zu Speyer in neuester Zeit eine gründliche stylstrenge Wiederherstellung von der Meisterhand der Fräulein Martens in Köln erfahren haben.

Bei unsern jüngsten Nachforschungen hinsichtlich der Kleinodien des deutschen Reiches, die bekanntlich in Nürnberg von den Tagen des Kaisers Sigismund (1424) bis unmittelbar vor der

Auflösung des tausendjährigen deutschen Reiches 1796 in der Spittelkirche zum h. Geiste daselbst aufbewahrt wurden, waren wir so glücklich, in letztgenannter Stadt vier verschiedene äusserst merkwürdige Original-Schatzverzeichnisse der St. Sebalduskirche käuflich zu erwerben, worin in langer Reihe eine Menge reich in Gold und Perlen gestickter Messornate, Paramente und mit Bildwerken kunstreich ausgeführter liturgischer Ornamente ziemlich ausführlich beschrieben sind. Das älteste dieser sehr ausführlichen Verzeichnisse stammt aus dem Jahre 1624; das jüngste derselben aus dem Jahre 1656. Die Ueberschrift des einen von 1652 lautet: „Inventarium vnd Beschreibung Aller Ornament-Messgewändter, Teppich und Anderer Kirchenzier und Fahrnuss in St. Sebaldts Pfarrkirchen alhier befindlich, Auffgerichtet Anno 1652.“ Bei der Einführung des Protestantismus in der eben gedachten kirchen- und klosterreichen freien Reichsstadt, bei welchem gewaltsamen Acte der damalige Rath der Stadt nachweislich auch aus andern Nebenabsichten starke Hand geleistet hat, scheint eine Menge kunstreich gestickter Messornate aus den vielen säcularisirten Klosterkirchen in die Sacristei der Hauptkirche der Stadt übersiedelt worden zu sein, und ist es dieser Ursache zufolge erklärlich, wie in der Sacristei der ebenfalls protestantisch gewordenen Hauptkirche sich ein solcher umfangreicher Schatz kostbar gestickter liturgischer Gewänder ansammeln konnte. Wir lassen hier wörtlich einige der verzeichneten Rubriken folgen, woraus entnommen werden kann, dass die Wappenwirker und Kunststicker in dem alten Nürnberg hinsichtlich ihrer künstlerischen Leistungen nicht im mindesten vor den Zunftgenossen zu Köln, Augsburg und Ulm zurückstanden. So lesen wir, um nur einige anzuführen, unter Rubrik H. Nr. 5: „Ein Ornat mit einem guetem Creuz, ziemlich von Perlen, der Boden gelb, mit grünweiss, roth und blauen Blumen, von sammet, die drei Humerale mit Blumenwerckh, und die Heyl. drey König von Perlein; Ist auch auss dem Prediger Closter kommen, darauff die Jahrzahl 1482.“ Ferner unter Rubrik G. Nr. 6: „Ein schön grün gemosiert sammetes Messgewandt, mit einem goldgelben Boden, mit dem Ritter St. Georgen, auch Köler und Bayern Wappen. Dann, ein Messgewandt von guldenen Stuckh und einem erhabenen Creütz von wenig Perlen, mit Harstörffer und Nürtzel Schilden, Ist auss dem Egidier Closter kommen.“ Unter Rubrik C. Nr. 1: „Ein gueter Bolckhen Ornat mit der Burggraffen Wappen, mit einem Creütz sambt Maria und Johanne, und die Leviten Röckh mit St. Peter und St. Sebald

Alles von Perlein, sambt dreyen Alben und Humeralen.“ Unter Rubrik G. Nr. 5: „Ein Weissguldener Damascater Chormantel mit grosen guldenen Blumen, darauff St. Marien und Catharinen Bildtnussen von Perlein, uff dem Käplein mit Bohaim Wappen, sambt der Jahrzahl 1517.“ Item, „Ein gewürktes Altartuch mit Bildern und der Paumgartner Wappen.“ Item, „Ein rothes Wischtüchlein mit einem Ecce Homo und mit der Veronica, daran der Haller und Pruesserer Schildt.“ Item, „Ein roth Altartuch, mit dem Heyligen Christ von Perlein auch andern von Seyden geneheten Knöpffen mit der Jungfrau Maria und Catharina.“ Item, „Ein braun glatt sammete Corporal Taschen mit dem Crucifix, Maria und Johanne, mit wenig perlein, sambt vier perlenen Knöpfen.“ Item, „Ein grünsammete Corporal taschen, mit dem Crucifix und vier seidenen Dollen. Ist auch auss dem Catharina Closter hieher zu St. Sebaldt kommen.“ Item, „Ein schön gesticktes Altartuch mit der Geburt Christi und andern Bildern, von silber und goldt ohne schildt, mit der Jahreszahl 1497. Ist aus dem Prediger Closter hieher gethan worden.“

Die im Vorhergehenden angeführten Angaben der eben gedachten Nürnberger Inventare von St. Sebald liessen sich zu einer selbstständigen Abhandlung erweitern und fortführen. Die wenigen angeführten mögen genügen zu beweisen, dass die „Chor- oder Tresskammer“ von St. Sebald ehemals eine grosse Menge hervorragender Kunststickereien an alten Prachtornaten besass, wie diese in grosser Zahl, mit vortrefflichen Stickereien aus dem XV. Jahrhundert geschmückt, in den Sacristeien der Dome zu Halberstadt, zu Braunschweig, so wie in der St. Marienkirche zu Danzig, zu Stralsund bis zur Stunde noch in grosser Abwechselung zu finden sind. Das Merkwürdige bei diesen eben angeführten, kunstreich in Perlen und Gold gestickten Messornaten, sämmtlich noch aus der blühenden katholischen Kunstepoche Nürnbergs herrührend, ist der Umstand, dass alle diese liturgischen Gewänder noch sämmtlich bei dem lutherischen Cultus vollständig im Gebrauche waren, und das nachweislich noch bis zum Falle der Selbstständigkeit der freien Reichsstadt im Anfange dieses Jahrhunderts, wo bekanntlich Nürnberg an Baiern überging. Leider ist seit dieser Zeit der kostbare Kirchenschatz Nürnberg's spurlos verschwunden, und werden wahrscheinlich auch hier, wie anderwärts vielfach, diensteifrige Juden aus dem nahen Fürth in der Art und Weise Unterricht ertheilt haben, wie kostbare Goldstickereien durch

einen einfachen Verbrennungsprocess in klingende Münze zu verwandeln seien.

Nachdem im Vorhergehenden in Kürze aufgezählt worden ist, was in verschiedenen Gegenden Deutschlands von kunstreichen kirchlichen Stickereien heute noch aus dem XV. Jahrhundert, der Glanzepoche dieses Kunstzweiges herrührend, angetroffen wird, wollen wir im Folgenden vorübergehend darauf hindeuten, welche Städte in den vormaligen flandrischen und burgundischen Landen in Anfertigung von kostbaren liturgischen Wirkereien und Stickereien, wie Köln und Nürnberg, sich ehemals ausgezeichnet haben.[1]) Vor allen führen wir hier an das kunst- und industriereiche Brügge, das im Mittelalter, wie wir in der ersten Abtheilung dieses Werkes Seite 77 und 78 gesehen haben, auch in Anfertigung von Seiden- und Sammetstoffen eine grosse Berühmtheit erlangt hatte. Desgleichen sah Harlem in Südholland, nicht weniger ausgezeichnet durch vortreffliche Meister in der Malerei, auch in seinen Mauern die Stickkunst zu grosser Blüthe gefördert werden. So nahmen wir neulich bei einem Paramentenhändler in Brüssel ausgezeichnete Stabstickereien eines reichen Messornates in Augenschein, die, irren wir nicht, aus Harlem herrührten und in Restauration begriffen waren. Nicht weniger war die alte Industriestadt Mecheln wie in der umfangreichen Anfertigung von gewebten Tüchern und in der spätern Wirkerei von kunstreichen Spitzen (dentelles, guis-pures) so auch gegen Ausgang des Mittelalters vielfach thätig, für gottesdienstliche Zwecke reiche Stickereien anzufertigen. Ausser Rheims in der Champagne, der alten Salbungs- und Krönungsstadt der französischen Könige, die im frühern Mittelalter ein Monopol auf Anfertigung grossartiger Kunstteppiche mit scenerirten Figuren inne hatte, ähnlich wie heute im kleinern Umfange Tournay, verdient hier besonders hervorgehoben zu werden, hinsichtlich kunstreicher und kostbarer Stickereien, Arras, die Hauptstadt des Artois im französischen Flandern. Bei ältern Schriftstellern begegnet man überall der Angabe von kunstreich gestickten Teppichen und andern Wirkereien, die, wie es uns scheinen will, durch den Webstuhl erzielt wurden, wobei niemals anzugeben unterlassen ist, dass sie in

---

[1]) Wir dürfen es uns, des beschränkten Raumes wegen, nicht gestatten, hier jene Kirchen anzuführen, wo wir im nördlichen Frankreich, in Holland und Belgien kunstreich gestickte Ornate mit ausgezeichneten Bildwirkereien gefunden haben, noch weniger, dieselben, wenn auch nur flüchtig, zu beschreiben. In einer folgenden Lieferung glauben wir Gelegenheit zu finden, die desfallsige Lücke nachträglich ausfüllen zu können.

Arras angefertigt worden seien. Es ist nun, da die nähere Beschaffenheit dieser zuweilen reich figurirten Stoffe nicht näher auseinander gesetzt wird, sehr die Frage, ob als Wirkereien von Arras zu verstehen seien jene in Gold, Wolle und Seide gewirkten Teppichwerke, „haute-lisse", mit historisch scenerirten Darstellungen, wie sie auch in dem benachbarten Rheims von geübten Kunstwebern angefertigt zu werden pflegten, oder ob hinzuzurechnen sind jene mit der Nadel gestickten Stäbe, die auf das kunstreichste mit Bildwerken in Goldfäden und Plattstich-Arbeiten vielleicht von einer Innung der Bild- oder Wappensticker zunftgerecht für den grossen Welthandel angefertigt wurden. Wie es uns scheinen will, gab es für beide Kunstzweige in Arras grössere Häuser, die eine Menge Künstler sowohl im Fache der Teppichwirkerei als auch der Bildstickerei vollauf beschäftigt hielten. [1]) Wir folgern das Letztgesagte aus dem Umstande, dass nicht nur, ältern Schatzverzeichnissen zufolge, Nadelmalereien an liturgischen Gewändern des XV. Jahrhunderts, worin auf Gold gestickt zur Darstellung gebracht sind die Hauptmomente aus dem Leben des Heilandes, benannt werden „orfroies d'Arras", sondern hauptsächlich aus dem Vorkommniss, dass heute noch in Italien für reiche Bildstickereien an liturgischen Gewändern sich als „terminus technicus" die Bezeichnung „arazzo" [2]) erhalten hat. Die meisten dieser reichen Goldstickereien in grössern Scenen, wie wir sie in Italien, noch mehr aber in Deutschland vereinzelt gefunden haben, scheinen in der Regel gegen Schluss des XV. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angefertigt worden zu sein. So besitzt unter andern noch die bischöfliche Stadt Gubbio im Kirchenstaate eine prachtvoll in Gold gestickte Capelle, die, der Ueberlieferung nach, der Kathedralkirche daselbst geschenkt worden sein soll zur Zeit, als Papst Marcellus II., vormals

---

[1]) M. Chév. de Linas, der sich von den Archäologen Frankreichs heute am eingehendsten mit der stofflichen Beschaffenheit der mittelalterlichen liturgischen Gewänder beschäftigt hat, dürfte, vermöge seiner vorzüglichen Befähigung, am ersten in der Lage sein, zumal derselbe in Arras wohnhaft ist, eingehende, heute noch fehlende Forschungen über die unübertrefflichen kirchlichen Stickereien seiner Vaterstadt anstellen zu können und über deren künstlerische Beschaffenheit, so wie über die fehlenden Namen ihrer Anfertiger Lehrreiches in einer selbstständigen Abhandlung zu berichten. Wir verdanken diesem Fachgelehrten bereits einen interessanten Bericht über mittelalterliche Webereien und Stickereien, der in den „Archives des missions scientifiques et littéraires" im Jahre 1855 veröffentlicht worden ist und die Ueberschrift führt: „Rapport sur les anciens vêtements sacerdotaux dans l'est et le Midi de la France."

[2]) Vgl. Muratori, rer. Ital. script., tom. XVI., col. 583, A.

Bischof von Gubbio, auf den Stuhl Petri erhoben worden war. Was die Technik betrifft, so verrathen die vielen in Gold und Seide gestickten Heiligenfiguren und grössern bildlichen Darstellungen auf den noch erhaltenen Stäben, dass die Ornatsticker zu Arras sogar gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts nicht nur die alte Meisterschaft und grosse manuelle Fertigkeit im Sticken noch bewahrt hatten, sondern dass auch in der Composition und Drappirung der gestickten Figuren die Darstellungsweise des eben zum Abschluss gekommenen Mittelalters sich meistens noch gerettet hatte. Die Tradition zu Gubbio gibt heute noch an, dass Marcellus II. diesen reichen Prachtornat von den Bildstickern zu Arras habe anfertigen lassen. Ein Beweis also, dass, wie wir auf Seite 257 der vorliegenden Abtheilung weiter andeuteten, Italien auch noch gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts nicht die Bildstickerei zu kirchlichen Gewändern in grösserm Umfange mit besonderer Vorzüglichkeit handhabte, sondern dass vorzugsweise diesseit der Berge in Zünften und Innungen für den grossen Weltmarkt diese Kunsterzeugnisse entstanden sind. Leider hat vor einigen Jahren die Gewinnsucht und die Interesselosigkeit für solche hervorragende Ueberreste eines ältern, untergegangenen Kunstzweiges den reich in Golddessins durchwebten Grundstoff dieser „Marcellus-Capelle“ zu Gubbio losgetrennt und eingeschmolzen, wie das ein befreundeter Künstler, der an Ort und Stelle die eben gedachten Stickereien von Arras in Augenschein genommen, uns mitgetheilt hat.

In Bezug auf die Entstehung und das Alter dieses in Arras einige Jahrhunderte hindurch geübten Kunstzweiges bemerken wir noch Folgendes. Schon unter Karl V., König von Frankreich, geschieht in einem Inventar desselben einer grossen Bildwirkerei Erwähnung, die genannt wird „oeuvre d'Arras“, und heisst es dabei, dass sie mit vielen historischen Bildern, dem Alten Testamente entlehnt, künstlerisch ausgestattet gewesen sei. [1]) Auch schon um die Mitte des XIV. Jahrhunderts kommen reich gestickte Besätze in Goldfäden vor, unter dem Namen „orfroyes d'Arras“. Desgleichen werden in dem Testamente des Königs Richard II. von England gegen 1399 einzelne Gewänder angeführt, wahrscheinlich zu dem Krönungsornate gehörend, die er seinem Nachfolger vermachte. Es heisst darin nämlich: „Omnes vestes de Ara(s) nostro remaneant successori.“ [2])

---

[1]) Revue archéologique, VII. année, II. partie, 1851, page 744, Nr. 356.

[2]) Testam. Richardi II. reg. Angl. apud Rymer, Foedera, ed. tert., tom. III., pars IV. pag. 158, col. 2.

Wir haben oben bereits zugegeben, dass diese „oeuvres d'Arras", namentlich die grössern, reich scenerirte Teppichwerke bildeten, die als „haute-lisse" durch die Kunst des Webens erzielt waren; es ist aber auch darauf hingewiesen worden, dass zu diesen „ouvraeges d'Arras" insbesondere gezählt wurden Stickereien mit figurenreichen Darstellungen, wie man sie, meistens aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts herstammend, heute noch vielfach von besonderer Vorzüglichkeit in grössern Sacristeien antrifft. Worin bestand nun die eigenthümliche Anfertigungsweise und die grosse Vollendung der Stickereien von Arras, die in alten Verzeichnissen unter der Benennung „arassa", fast als Collectivbezeichnung überhaupt für reiche Bildstickereien vorkommen? Diese reichen Stickereien von Arras waren meistens „battuz en or", wie die alten Inventare angeben.[1] Wie aber, so fragen wir weiter, kann auf geschlagenem Golde „or battu" eine Stickerei ausgeführt werden? Wie es uns scheinen will, haben französische Gelehrte noch nicht erfasst und hinlänglich auseinander gesetzt, wie eine solche Stickerei von Arras „en or battu" technisch beschaffen war, und ist dies wohl der Ursache zuzuschreiben, dass die Letztgenannten mit dem praktischen Theile der Stickerei nicht ausreichend bekannt sind und auch wohl weniger Umschau unter den heute noch vorfindlichen Stickereien von Arras gehalten haben. Der Ausdruck „brodé à or battu" ist nämlich, unserer Ansicht nach, technisch so zu erklären. Man präparirte in gezogenen Goldfäden, die äusserst dicht neben einander gefügt und durch Ueberfangstiche in zarter Seide auf einem leinenen Unterstoffe befestigt wurden, eine Grundlage, die einen hellen Glanz verbreitete und fast wie „gehämmertes Gold" aussah. Die so gebildete goldene Fläche wurde alsdann von den Kunststickern zu Arras als Unterlage, Fond, für ihre figurenreichen Bildstickereien so benutzt, dass sie über die je zwei und zwei zusammengefügten Goldfäden in transversalen Ueberfangstichen jene wachsenden Farbennüancirungen, in feiner Haarseide gestickt, so anzubringen wussten, dass dadurch die beabsichtigte Zeichnung zur Darstellung kam. Und nicht nur wurden so reiche Pflanzen-Ornamente erzielt als Stickereien, ausgeführt auf diesem gelegten Goldgrunde, sondern es wurden auch meistens in Rundmedaillons einzelne Standbilder von Heiligen, desgleichen vielgestaltige Scenen, dem Alten und Neuen Testamente entlehnt, in mehrern Farbenschattirungen mit höchster

---

[1]) Oeuvres complètes du roi René, publiées p. M. le comte de Quatrebarbes. tome III. page 163.

technischer Vollendung ausgeführt. Was diesen so erzielten Bildstickereien von Arras zur grossen Zierde und Empfehlung gereicht, ist der Umstand, dass die dicht unterliegenden Goldfäden unter den farbigen Ueberfangstichen überall hervorschimmern, und auf diese Weise alle darüber gestickten Farbtöne den Lustre des darunter schimmernden Goldes erhalten. Sogar die Incarnationstheile der Figuren sind mit diesen dicht neben einander gefügten Goldfäden unterlegt und hat die Kunst der Bildsticker Gesichtstheile und Hände so dicht in fleischfarbiger, meist orientalischer Haarseide überstickt, dass hier der Fond „à or battu“ nicht durchschimmert. Es ist fast unmöglich, eine höhere Vollendung der Bildstickerei zu erstreben, wie wir diese an ausgezeichneten kirchlichen Ornaten, in der eben bezeichneten Weise angefertigt, zu bewundern Gelegenheit hatten. In der angedeuteten Technik sind auch zwei unvergleichlich schöne Messgewänder in der Sacristei von Columba zu Köln ausgeführt (vgl. Seite 283). Auch unsere Privatsammlung besitzt mehrere reich scenerirte Bildstickereien, gearbeitet über gezogene Goldfäden, die von der hohen Vorzüglichkeit der kirchlichen Nadelmalereien, wie sie namentlich in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Arras in Menge angefertigt wurden, beredtes Zeugniss ablegen.

Seitdem wir längere Zeit uns mit einschlagenden Forschungen über die historisch figurirten Webereien in Wolle, Seide und Gold beschäftigt haben, nicht weniger mit kunstreich gearbeiteten Goldstickereien für liturgische Zwecke, die in der eben gedachten Stadt das XIV. und XV. Jahrhundert hindurch zahlreich angefertigt zu werden pflegten, sind wir auf mancherlei Angaben gestossen, die es uns als wahrscheinlich erscheinen lassen, dass das bei weitem umfangreichste und grossartigste Monument kirchlicher Stickkunst, das uns aus dem XV. Jahrhundert noch überkommen ist, unbedingt in Flandern und möglicherweise sogar in der kunstsinnigen Stadt Arras, dem Hauptsitze dieser Industrie, angefertigt worden sein dürfte. Diese unvergleichlichen Ornatstickereien, wie sie heute nicht leicht in Europa von reichern in dieser Weise überboten werden dürften, finden sich heute noch vortrefflich gut erhalten in der k. k. Schatzkammer der Hofburg zu Wien und bilden dieselben einen vollständigen Altars-Ornat, der heute meistens unter dem Namen „Gewänder des Toison-d'or-Ordens“ nur im kleinern Kreise bekannt ist. Dieser prachtvolle „ornatus integer“ nämlich gehörte als integrirender Theil zu jenen reichen Ornamenten, die bei Abhaltung der grössern Ordensfeste vom goldenen Vliess von der Geistlichkeit in der

Ordenscapelle bei feierlichem Gottesdienste gebraucht wurden. Es sind vornehmlich dazu zu rechnen: ein Messgewand, mehrere Dalmatiken, Pluvialen, so wie auch einzelne Vorhänge, „tapisseries historiées", die entweder im Gebrauche waren, um die verschiedenen Schautische damit zu bekleiden, worauf die Ordens-Insignien und reichen Utensilien niedergelegt wurden, die bei den Ordensfesten vom goldenen Vliess in Anwendung kamen, oder es waren die Abschlusswände des Chores, die Fensterbrüstungen im engern Presbyterium, zu welcher Annahme wir uns lieber hinneigen möchten, damit bei solennen Gelegenheiten um den Altar herum auf's reichste bedeckt. Unmöglich kann es unsere Absicht sein, hier eine weitere Beschreibung dieser unvergleichlich kostbar gestickten Prachtgewänder folgen zu lassen, da es einmal die Grenze dieses Werkes zu sehr überschreiten würde und es auch den Anschein nehmen könnte, einem lobenswerthen Unternehmen vorzugreifen, das gegenwärtig in Wien vorbereitet wird.

Angeregt durch die stylgetreue Copirung der Kleinodien des h. deutsch-römischen Reiches, wozu uns die Allerhöchste Erlaubniss grossmüthigst ertheilt wurde, hat Professor Rösner in Wien eben vor Beendigung unserer Arbeiten daselbst es unternommen, durch zwei geübte Künstler, die auch theilweise bei Abzeichnung der Kleinodien thätig gewesen waren, die vielen Bildwerke der eben gedachten „toison-d'or-Gewänder" für Herausgabe eines grössern Werkes, wie verlautete, abzeichnen zu lassen. Wir beschränken uns deswegen darauf, Freunde der mittelalterlichen Nadelmalerei vorläufig auf dieses Unternehmen aufmerksam zu machen. Wenn der Text eben so eingehend und umfangreich behandelt werden wird, wie die Copieen stylgetreu und brillant hergestellt wurden, so dürfte dasselbe in jeder Beziehung den prachtvoll gestickten Ornaten würdig zur Seite stehen und würden die archäologischen Wissenschaften dadurch um Vieles bereichert werden. Im Vorbeigehen bemerken wir noch hinsichtlich der eben gedachten Frontalbehänge, dass dieselben mit dem höchsten Aufwande aller technischen Hülfsmittel in grössern Bildwerken repräsentiren sitzende Darstellungen der Apostel und Propheten, so wie auch Scenen aus dem Neuen Testamente. Offenbar rühren die Compositionen jener vielen Bildwerke, wie man sie nicht genugsam auf den Vorhängen, dem Messgewande, den Leviten und Pluvialen bewundern kann, von hervorragenden Meistern der flandrischen Malerschule her und würde der Entwurf derselben einem der Gebrüder van Eyck würdig anstehen. Die Ausführung der zahlreichen kleinern Bildwerke, namentlich auf dem herrlichen Mess-

gewande im mittelalterlichen Schnitte des XV. Jahrhunderts, das zu der Capelle des goldenen Vliesses als besonders hervorragendes Stück zu betrachten ist, ist von einer Zartheit und Vollendung der Technik, so dass man bei genauerer Besichtigung dieser vielen, meist unter Baldachinen thronenden Figuren die Ueberzeugung gewinnt: der Bildsticker habe durch seine weiche, gefühlvolle Ausführung in schimmernden Gold- und Seidenfäden den Maler mit seinem trockenen Pigment bedeutend übertroffen. Merkwürdig ist es, dass an dieser reichen Capelle, die wir als die hervorragendste und vollendetste Stickerei nicht nur des XV. Jahrhunderts, sondern auch aller vorhergehenden Jahrhunderte hier zu bezeichnen keinen Anstand nehmen, der eigentliche Umstoff als Gewebe bei sämmtlichen einzelnen Piecen fehlt, so dass sich Bildwerke an Bildwerke gleichmässig fortsetzen, bloss getrennt durch reichere architektonische Einfassungen baldachinförmig in Gold gestickt. Was den Bilderkreis betrifft, womit dieser Ornat künstlerisch belebt ist, so sei hier noch in Kürze bemerkt, dass derselbe als ein zusammenhangendes Ganze zu betrachten ist, und dass wahrscheinlich in diesen kunstreichen Nadelmalereien vertreten sein dürfte der ganze Himmel in seinen hervorragendsten Heiligen, wie dieselben gruppenweise als „coetus" geordnet auch in den grössern Litaneien aufgeführt werden.

Die Höhe und künstlerische Vollendung in einzelnen Kunstzweigen ging im Mittelalter manchmal Hand in Hand mit Uebertreibungen und Ueberstürzungen, wodurch eine oft kaum wahrnehmbare Ausartung allmälig herbeigeführt wurde. Mit andern Worten, die grösste Vervollkommnung in der Kunst war selten von langer Dauer und zeigten sich, angekommen auf einer gewissen Höhe der ästhetischen Entwickelung, gleich schon die ersten Keime der folgenden Ausartung. Wir haben eben in dem grossartigen liturgischen Ornate, gehörend zu den Ordenskleinodien des goldenen Vliesses, den Höhepunkt erkannt, wozu es der Bildsticker, vom befreundeten Maler unterstützt und geleitet, in der Kunst des Plattstiches bringen kann, wenn er seine Kräfte nicht überschätzt und nur so weit geht, als es seine technischen Hülfsmittel erlauben. Will er aber mit seinem Materiale Formen versuchen, die mit demselben im Widerspruche stehen, so wird er etwas Naturwidriges und somit auch Unschönes und Unkünstlerisches zu Tage fördern. Solche Versuche, mit der Stickseide Resultate zu erzielen, die vom Wege ablenken und zu Verirrungen in der Stickerei führen mussten, wurden gerade zu jener Zeit im grössern Umfange eingeleitet, als die kirchliche Stickkunst in

der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts auf der Höhe ihrer Vollendung angekommen war. Die Bildsticker gaben sich nämlich nicht damit zufrieden, in ihren bildlichen Darstellungen den Malern gegenüber als ebenbürtige Rivalen dazustehen, sondern sie wollten sogar den Wettstreit mit der Sculptur, mit dem Bildhauer wagen, um durch Haut-relief-Stickereien plastische Effecte hervorzubringen. In einigen kleinern Anfängen zeigte sich schon, wie wir dies früher bereits bemerkt haben, mit Schluss des XIV. und dem Beginne des XV. Jahrhunderts in der kirchlichen Stickerei das noch unbewusste Bestreben, plastische Bildwerke mit der Nadel hervorrufen zu wollen, und waren die Bildsticker, unseres Erachtens nach, zuerst dazu veranlasst worden, durch Relief-Darstellungen plastische Bildungen zu Wege zu bringen seit jener Zeit, wo man im XIV. Jahrhundert anfing, ganze figürliche Scenen in orientalischen oder in farbigen Schmelzperlen zu sticken, in ähnlicher Weise, wie das die Abbildungen auf Tafel X und XI veranschaulichen. Um das Relief in ähnlichen Bildstickereien zu heben, nahm man in der Technik zu folgenden Mitteln seine Zuflucht. Man legte auf die Leinwand eine dicke Unterlage (Maske), meistens bestehend aus einem sculptirten Holz, das die Figur des menschlichen Körpers nachahmte oder aber auch aus einer Polsterung von Stoffen, auf welcher Unterlage dann die Stickerei weiter ausgeführt wurde. Durch dieses unkünstlerische Verfahren, das meistens in kleinliche Spielereien und Künsteleien ausartete, verlor die Stickkunst ihr Ideal, die Malerei, aus den Augen, beschwerte ohne Noth die liturgischen Gewänder, die mit diesen plastisch gestickten Bildwerken überladen wurden, und benahm den so beschwerten liturgischen Gewändern ihre Beweglichkeit und ihren Faltenwurf. Folge davon war zunächst, dass die Messgewänder bei solchen Reliefstickereien ihren ältern, faltenreichen Schnitt zum Opfer bringen und dieser erhaben aufliegenden Stickereien wegen, der Länge und Breite nach, gegen ältere liturgische Vorschriften, bedeutend verkürzt werden mussten. Auf ausgedehntern Reisen haben wir vielfach die Erfahrung gemacht, dass man solchen Reliefarbeiten, wo sie sich noch vereinzelt, meistens aus dem XVI. Jahrhundert herstammend, vorfinden, einen zu grossen Werth und in der Regel auch ein zu hohes Alter beilegt. Solche und ähnliche liturgische Gewänder, mit plastischen Stickereien in Stäben und Kreuzen versehen, fanden wir noch vor in der Sacristei der St. Stephanskirche zu Mainz, in den Gewandschränken der Kathedrale zu Chur in der Schweiz, in der Schatzkammer der St.

Marienkirche zu Danzig, in dem mittelalterlichen Museum des kunsthistorischen Vereins zu Dresden (im Hofgarten) und in der Schatzkammer des St. Veits-Domes zu Prag. Den jüngsten Berichten des Canonicus Prisac zufolge [1]) sollen auch in der Sacristei des Domes von Krakau mehrere Messgewänder mit solchen plastischen Reliefstickereien sich heute noch vorfinden.

Es erübrigte nun noch am Schlusse dieser geschichtlichen Uebersicht über den Entwickelungsgang der Stickerei, den sie, als bevorzugte Pflegetochter der Kirche, im Mittelalter genommen hat, hierorts eine eingehende Besprechung der verschiedenartigen technischen Hülfsmittel eintreten zu lassen, wie sie in grosser Verschiedenheit und Abwechselung das ganze Mittelalter hindurch bei Anfertigung von kirchlichen Ornaten angewandt wurden. Desgleichen wäre eine ausführliche Beschreibung hier an der Stelle, in welcher Weise man in den verschiedenen Zeitläuften des Mittelalters Teppichwirkereien und Stickereien in Tuch und Leinwand für die Stufen des Altares, so wie für die Knie- und Sitzkissen, für Banküberzüge und Pultbekleidungen künstlerisch anzufertigen pflegte. Da wir den Raum, der zu dieser Abhandlung uns zugewiesen war, schon bedeutend überschritten haben, so müssen wir es uns hier versagen, über die so verschiedenartig gestaltete Weisszeugstickerei des Mittelalters das Nähere beizubringen und wollen wir in einer spätern Lieferung, in welcher vom Altarleinen eingehender gehandelt werden soll, das hier Unterbliebene nachzuholen suchen. Ueber die Teppichstickerei in Wolle, als Bekleidung für die Altarstufen, mögen hier nur einige Andeutungen genügen und verweisen wir diejenigen, die für den letztgenannten Altarschmuck ein näheres Interesse haben, auf einige ausführlichere Mittheilungen, die wir über das Capitel der Teppichstickerei in Wolle in dem „Organ für christliche Kunst", Jahrg. VI, Nr. 14, Seite 157 und die Folge, veröffentlicht haben. Hier sei nur noch in Kürze Folgendes hinzugefügt: Die „tapetia, stragula altaris" waren entweder durch Wirkereien auf dem Webstuhle erzielt, oder sie waren aus freier Hand meistens in vielfarbiger Wolle gestickt. Waren dieselben durch Nadelarbeiten hervorgebracht, so wurden sie entweder auf Stramin in Kreuzstich ausgeführt, was zwar seltener geschah, oder aber in unregelmässigem Plattstich gestickt. Auch sind eine Menge von Teppichstickereien aus dem Schlusse des XV. und dem Beginne des XVI. Jahrhunderts uns bekannt geworden, die aus mehrern

---

[1]) Vgl. Nr. 156 des Kölner Domblattes vom Jahre 1858.

kleinern Stücken von vielfarbigem Tuche mosaikartig zusammengesetzt waren. Wenn in diesen Teppichwerken von Tuch bildliche Darstellungen erzielt werden sollten, so pflegte der Sticker das zu thun, was auch der Glasbrenner bei Einrichtung und Zusammenstellung seiner grössern Glasmalereien vorzunehmen gehalten war. Die Verfertiger dieser, wenn wir so sagen sollen, musivischen Teppichstickereien, schnitten nämlich nach Maassgabe der gewählten Zeichnung aus verschiedenfarbigem Tuche jene grössern und kleinern Stücke aus, wie sie in ihrer Zusammenfügung das fragliche Ornament oder die beabsichtigte Zeichnung erforderte. Auf gleiche Weise setzte auch der Glaswirker und Glasbrenner seine Figuren aus verschiedenen Stücken von farbigem Glas zusammen. Wie nun der Glaswirker durch einen verbindenden Bleistreifen die verschiedenen farbigen und eingebrannten Glascompartimente zu einer Figur musivisch vereinigte, so verband auch der Teppichsticker die einzelnen nach vorliegendem Muster geschnittenen Tuchtheile durch eine feste Doppelnaht in Kreuzstichen und bedeckte dann diese Verbindungsnähte häufig durch dünne platte Riemchen, die auf der äussern Seite stark vergoldet waren. Diese Goldriemchen, durch Ueberfangstiche auf den Teppich applicirt, bildeten alsdann bei sämmtlichen Figuren und Ornamenten die einfassenden Contouren, wie bei den gebrannten figuralen Fenster-Mosaiken dies durch die Verbleiungen hervorgebracht wird.

Das erzbischöfliche Museum zu Köln besitzt ein solches grösseres Teppichwerk, das, aus der Pfarrkirche von Kerpen herrührend, heute sehr schadhaft geworden ist und grosse gothische Laub-Ornamente zeigt, die vielfarbig aus verschiedenen Tuchstücken zusammengesetzt sind, deren Verbindungsnähte, wie eben gesagt, durch dünne Lederriemchen überdeckt worden sind. Auch unsere Sammlung hat mehrere solcher Teppichwerke aufzuweisen, die in der eben angegebenen Technik vielfarbig zusammengesetzt sind. So findet sich unter andern in derselben vor eine merkwürdige Teppichstickerei aus vielfarbigen kleinen Tuchcompartimenten zusammengesetzt, in welcher zur Darstellung gebracht ist jene schöne Legende, die von Schiller unter dem Namen „der Kampf mit dem Drachen“ so trefflich bearbeitet worden ist. Unter frühgothischen Kleeblattbogen sieht man nämlich in kleinern Scenen: wie der Ritter sein Pferd an den Anblick des Drachen gewöhnt, wie er darauf den Kampf mit dem Lindwurm wagt, ihn besiegt und tödtet; alsdann erscheint er vor dem strengen Ordensmeister, der ihn strafend auf die Ordensgesetze

verweist und ihm das ernste Wort vorhält: „Gehorsam ist des Ritters erste Pflicht.“ Dieser interessante Teppich dürfte unserer Ansicht nach, hinsichtlich seiner Detailformen, aus der Blüthezeit deutscher Meistersänger, dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts oder dem Beginn des XIV. Jahrhunderts herrühren.

In eben beschriebener Weise, wie die Teppichsticker im XV. Jahrhundert es vielfach versuchten, in Tuch mosaikmässig grössere figürliche Darstellungen zuwege zu bringen, so begann auch der Bildsticker, für liturgische Gewänder durch grössere und kleinere farbige Compartimente aus Seide und Atlas für billigen Preis das herzustellen, was seine kunstgeübten Vorgänger in den vorhergehenden Jahrhunderten durch die schwierige und zeitraubende, aber auch bedeutend künstlichere Stikkerei in feinen Plattstichen hervorzubringen gewusst hatten. So haben wir eine grössere Zahl von Messgewändern in verschiedenen Gegenden vorgefunden, an welchen in der eben bezeichneten Weise der Heiland am Kreuze mit der Passionsgruppe Johannes und Maria dargestellt ist, figuralisch zusammengesetzt aus vielen Compartimenten von uni-farbiger Seide. Die Contouren dieser kleinen Mosaikbilder in Seide sind mit starkgedrehten Seidenfäden oder Goldcordonnet abgefasst. Die Köpfe und die übrigen Incarnationstheile sind manchmal in einzelnen Umrissen, manchmal aber auch in ihrer Ganzheit in trockenen Farben beigemalt, wodurch der Verfall der Bildstickerei schon deutlich angezeigt wird. Desgleichen begann man auch gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts die grössern Schwenkfahnen und Banner in ihren weiten Flächen mit solchen musivischen Bildstickereien zu beleben, jedoch mit dem Unterschiede von der eben gedachten figürlichen Mosaikstickerei im kleinern Umfange, als Stäbe an liturgischen Gewändern, dass diese grössern, aus farbigem Taffet zusammengesetzten Bildwerke transparent gestickt werden mussten. Die Hauptaufgabe bei diesen grossen Figurstickereien an Fahnen, in Weise von Mosaik, besteht vornehmlich darin, dass der Sticker in eigener Weise seine Verbindungsnähte so zusammenfügt, dass keine Auftrennung der Naht, noch Brechen der Seide beim Ausbreiten der Fahne möglich ist. Natürlicherweise wurden bei diesen zusammengesetzten Fahnenbildern aus der Spätzeit des Mittelalters die Schattirungen der Gewänder und die Gesichtsbildungen nicht durch Stickerei, sondern durch eine leichte transparente Malerei erzielt. In neuester Zeit hat leider die Malerei sowohl bei den Vortrage, als auch bei den Sckwenkfahnen die früher übliche Bildstickerei vollständig verdrängt, und muss man es denn heute

ruhig ansehen, dass meistens Maler vierter Klasse, die widerrechtlich diesen Namen sich anmaassen, in nachdunkelnden Oelfarben da sich breit machen, wo einst der Bildsticker als Künstler Gelegenheit fand, grössere Nadelmalereien zu schaffen, die noch nach Jahrhunderten sich heute als künstlerisch echt und dauerhaft erweisen. [1]) Unsere heutigen, meist für ein Spottgeld auf steifer Leinwand in Oel gemalten Fahnenbilder zeigen hingegen oft schon nach zehn Jahren Spuren der Vergänglichkeit und fangen vollends in dem noch jugendlichen Alter von 20 Jahren an schadhaft und nach und nach unsichtbar zu werden. Abgesehen davon, dass es widernatürlich zu sein scheint, eine Fahne oder ein wallendes Banner, das jedem Luftzuge nachgeben soll, in der Mitte mit zwei steifen Oelbildern zu behaften, die der Bewegung entgegenstehen und leicht Brüche erhalten, so verdienen gestickte Fahnenbilder in leuchtender, schimmernder Seide, auch ihrer Wirkung und ihrer Dauerhaftigkeit wegen, unbedingt immer den Vorzug vor Bildwerken in trockenen Farben gemalt.

Bevor wir den allmäligen Verfall der Stickkunst mit dem Schluss des Mittelalters und dem Beginne der Renaissance weiter verfolgen, erübrigt es noch, hierorts durch Beschreibung und unter Vorlage getreuer farbiger Copieen den vorhergedachten Höhepunkt, den die kirchliche Bildstickerei vor Abschluss des Mittelalters erreicht hatte, denjenigen zu veranschaulichen, die nicht Gelegenheit hatten, von den vorzüglichen Leistungen mittelalterlicher Bildsticker durch Besichtigung von Originalstickereien sich zu überzeugen. Tafel XVII. veranschaulicht als Copie in Farbendruck eine mittelalterliche Corporaltasche, wie sie bei reichern Festtags-Ornaten, statt der heutigen „bursa" im XV. Jahrhundert vielfach in Anwendung kam. Dieselbe ist fast quadratisch gestaltet, da die Länge einer jeden Seite etwas mehr als 20 Centimeter beträgt. Der Tiefgrund dieser äusserst zart gestickten Corporaltasche ist in der Art und Weise mit Goldfäden dicht überzogen, wie auch die Kunststicker zu Arras den Fond zu ihren Stickereien „à or battu" einzurichten pflegten. Es sind

[1]) In der Sacristei von St. Andreas in Köln bewundert man heute noch vier grössere Medaillons, trefflich in Plattstich gestickt, die zur Darstellung bringen die Hauptbegebenheiten aus dem Leben des h. Hubertus. Wahrscheinlich dienten dieselben ehemals als Mittelbilder zweier Fahnen und sind dieselben unseres Dafürhaltens nach von Carthäusermönchen im XV. Jahrhundert mit grosser Meisterschaft angefertigt worden, wie das in unserm Werke: „Das heilige Köln, I. Lieferung", ausführlicher zu ersehen sein wird.

nämlich jedesmal zwei Goldfäden zusammengefügt und nach kurzen Zwischenräumen mit feinen Ueberfangstichen befestigt. Diese Ueberfangstiche bilden, wie es auch die Zeichnung anzeigt, rhomboïdenförmige Vierecke, die in der Mitte in Ueberfangstichen noch ein kleineres Quadrat darstellen. Um die Figur des Heilandes am Kreuze mit der Passionsgruppe auf dem gestickten Goldgrund etwas erhaben hervortreten zu lassen, hat der Bildsticker seine Figuren zuerst von geübter Meisterhand auf Leinwand zeichnen lassen, und alsdann unmittelbar auf dieser Zeichnung seine Darstellungen mit zarter Flockseide in Plattstich so ausgeführt, wie sie in dieser Zartheit und Weichheit der Maler mit seinem Pinsel nicht lebensvoller hätte wiedergeben können. Bei der Uebertragung dieser drei Figuren von dem Stickrahmen auf den vorher präparirten Goldfond hat der Künstler es nicht vergessen, seine Bildwerke mit einer schwarzen Contour in den äussern Umrissen zu umziehen und auf diese Weise sie auf dem Fond der „bursa“ zu befestigen. Sowohl die Gewand- als auch die Incarnationstheile sind mit einem regelmässigen, über vier Fäden fortspringenden Plattstich ausgeführt. Besonders ist es dem Bildsticker gelungen, die Gesichtszüge mit vieler Naturwahrheit so zu sticken, dass keine anatomische Verstösse oder Verzerrungen, durch die Technik herbeigeführt, zum Vorschein treten. Die Hauptränder der Gewänder, so wie das Schürztuch des Heilandes sind sämmtlich in feinen orientalischen Perlen ausgeführt. Auch die Heiligenscheine waren ehemals in der äussern Umrandung durch grössere Perlen angedeutet, die heute leider fehlen. An den vier Ecken erblickt man auf seidenen Unterlagen als Knöpfchen kleinere in feinen Perlen gestickte Rosen im Fünfblatte. Dieses Ornament, in Perlen gestickt, ist auch zu beiden Seiten des Gekreuzigten angewandt und sollen diese Ornamente vielleicht vorstellen Sonne und Mond, die, allegorisch gehalten, bei mittelalterlichen Bildwerken der Kreuzigung selten fehlten. Die hintere Seite dieser als eine hervorragende Bildstickerei aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts in unserer Sammlung sich befindlichen Corporaltasche ist einfach mit einem gothisch gemusterten Blausammet überzogen, und hat dieselbe oben eine kleine Klappe, die durch eine Vorrichtung nach hinten zugeknöpft werden konnte. Solche reich gestickten Corporaltäschchen haben wir häufig in Sacristeien grösserer Kirchen angetroffen, und gehörte zu solchen Corporalen oder Bursen immer auch eine entsprechend in Bildern mit Perlen gestickte „palla“, zur Bedeckung des Kelches, die den Rubriken gemäss auf der Kehrseite mit feinem Leinen überzogen

waren. In unsern in letzten Jahren angesammelten mittelalterlichen Schatzverzeichnissen finden sich mehrere solcher gestickten kostbaren „bursae“ angeführt. Jedoch werden in keinem dieser Verzeichnisse der Zahl nach so viele namhaft gemacht, wie in den uns vorliegenden Original-Inventaren der ehemaligen liturgischen Kunstschätze in der St. Sebalduskirche zu Nürnberg. In einem dieser für das Studium der altliturgischen Gewänder äusserst werthvollen Inventare führt nämlich eine Abtheilung die Ueberschrift: „Corporaltaschen“, und werden unter Lit. C. unter dieser Rubrik aufgeführt, in ziemlich detaillirter Beschreibung, im Ganzen 24 verschiedene „bursae“ in allen Farben, meistens in Sammet und fast alle mit Figuren und mit Perlen reich bestickt. Auffallenderweise ist eine dieser Corporaltaschen hinsichtlich ihrer Figuren- und Perlstickereien vollständig übereinstimmend mit der reichen in unserm Besitze sich befindlichen Corporaltasche, wie sie auf Tafel XVII. abgebildet und vorher beschrieben worden ist. Es heisst nämlich unter Nr. 3 daselbst wörtlich wie folgt: „Ein braun glattsammete Corporaltaschen mit dem Crucifix, Maria und Johannes, mit wenig perlein sambt vier perlenen Knöpffen.“ Haben wir auf Tafel XVII. den Lesern dieser Notizen über mittelalterliche kirchliche Stickereien eine Abbildung vorgeführt, wodurch veranschaulicht wird, wie in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts die Bildsticker in Zünften und Klöstern es verstanden, mit der Nadel die schwierigsten Malereien in Seide zur Ausführung zu bringen, so soll Tafel XVIII. in einer stylgetreuen Abbildung zum Beweise dienen, dass man auch gegen Schluss des XV. Jahrhunderts es nicht ausser Acht liess, mit verhältnissmässig wenigen Mitteln und einfachem Material liturgische Gewänder künstlerisch auszustatten. Namentlich war es das Messgewand für den täglichen Gebrauch, so wie für den Gebrauch am Sonntage, das in dem hintern Kreuz und dem vordern Balken eines einfachen gestickten Ornamentes bedurfte, das sich ohne Aufwand von zu grossen Kosten herstellen liess. Die auf Tafel XVIII. abgebildete Stickerei ist auf einem feinen Wollenstoff von rother Farbe ausgeführt und findet sich vor in unserer Sammlung. Bekanntlich ist es liturgisch untersagt, bei Messgewändern Stoffe, die von der Wolle der Thiere herrühren, zur Anwendung kommen zu lassen. Nur der Orden der Franciscaner hatte die Licenz sich erwirkt, solche Messgewänder ausnahmsweise in seinen Ordenskirchen tragen zu dürfen, die angefertigt waren aus Wollenstoffen, damit auf diese Weise auch selbst an den Kirchengewändern das strenge Gelübde der Armuth, das sie abgelegt hatten, zur Geltung kommen sollte.

Möglich ist es nun, dass vorliegendes Caselkreuz in Seide- und Goldstickereien auf einem rothen feinen Wollenstoff ausgeführt, entweder ehemals in einer Franciscanerkirche in Gebrauch war, oder man hat den matten, nicht glänzenden Grundstoff von rother feiner Wolle deswegen zur Anwendung gebracht, damit die Ornamentstickerei in Seide und Gold desto leuchtender auf dem ruhigen Grundstoff von Wolle sich auszeichnen könne. Die Originalstickerei selbst bildet den Langstab eines Caselkreuzes mit verlängerten angenäheten Querbalken. Die Zeichnung auf Tafel XVIII. hat dieses Caselkreuz bloss als Bruchstück mit bedeutender Verkleinerung der obern Querbalken des Kreuzes wiedergeben können. Das Muster in dieser interessanten Stickerei, die mit einfachen Mitteln sehr stylgerecht und effectvoll ausgeführt ist, wird gebildet durch fortlaufende fast herz- oder birnförmig gestaltete grössere Einfassungen, die in ihrer Mitte eine sogenannte Muttergotteslilie jedesmal umranden, an einem Stiele hervorwachsend, der oben ebenfalls in Weise einer „fleur de lis“ ornamental gehalten ist. Zu beiden Seiten dieses kreisförmig zurückkehrenden Motivs erblickt man je eine Rose, im Sechsblatt gehalten, mit blauen Staubfäden in der Mitte. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass dieses Ornament symbolisch zu deuten sei auf zwei hervorragende Eigenschaften der Muttergottes, die ebenfalls mit dem göttlichen Kinde, von Sternen umgeben, in der Mitte der Kreuzesvierung gestickt zur Darstellung gebracht ist. Uns will es scheinen, dass dieses Ornament componirt worden ist unter Bezugnahme auf den bekannten Spruch: „tota pulchra es Maria et non est macula in te.“ Die Rosen bezögen sich dann auf die „pulchritudo“ der Himmelskönigin und die immer wieder zurückkehrenden Lilien der Mitte auf die Bezeichnung: „sine macula“.

In letzten Jahren haben wir, in dieser Weise auf Wollenstoff gestickt, eine grössere Zahl von Caselkreuzen vorgefunden, die sämmtlich, aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts herrührend, sehr einfach und ohne Aufwand von grossen Kosten kunstreich ausgeführt sind. So besitzt unter andern die „Tresskammer“ der Marienkirche zu Danzig eine interessante Stickerei an einem Messgewande, die in einem ähnlichen Systeme, wie die vorliegende, auf Tafel XVIII. veranschaulichte Stickerei ausgeführt ist. Auch die Sacristei der Pfarrkirche zu Kapellen bei Geldern, so wie die der Pfarrkirche zu Qualburg bei Cleve haben auf Messgewändern Stickereien aus der spätgothischen Kunstepoche aufzuweisen, die mit der eben beschriebenen „acupictura“ in Bezug auf Composition und Ausführung sehr verwandt sind.

V. ZUR GESCHICHTE DER KIRCHLICHEN STICKEREIEN IN NEUERER UND NEUESTER ZEIT.

Als die Stickkunst sich auf der Höhe ihrer vollen ästhetischen und technischen Entwickelung befand, trat, von Italien herkommend, allmälig die Anbahnung und der Uebergang zu jenem neuen Style auch in Deutschland ein, der in Italien durch das Studium der alten klassischen Bauwerke schon in der Frühzeit der Medicäer sich allgemeinen Eingang verschafft hatte. Man sprach und dachte jetzt in den Formen und in der Weise des heidnischen Rom's und es dauerte nicht lange, so fühlte und empfand man auch nach Art des alten Hellas und Latiums. Kurz, gleich wie die gefeierten „Cinquecentisten" im Denken und im Sprechen das alte Heidenthum mit einigen christlichen Reminiscenzen noch zersetzt, wieder aufzuwärmen suchten, so bemühten sich auch, und nicht vergebens, die Graecomanen und Humanisten diesseit der Berge, den alten längst abgestorbenen griechischen und römischen Formen für die Zwecke der Gegenwart wieder neues Leben einzuhauchen. Die Architektur musste zuerst den fremden klassischen Zwang auch unter nordischem Himmel sich gefallen lassen. Malerei und Sculptur und die übrigen Zweigkünste beeiferten sich, auf Kosten der überlieferten heimathlichen Formen die Gesetze und Bildungen des neu aufgekommenen Kunststyles „der Gelehrten" sich zu eigen zu machen. Auch die Stickerei hatte angefangen, wie wir früher gesehen haben, sich in der Technik zu überheben und erlaubte sich in der Composition grossartige Freiheiten, die zu Ueberstürzungen, Abnormitäten und endlich zum vollen Bruche mit den langgeübten heimathlichen Bildungen führen mussten. Um bei dem Wehen des neuen Zeitgeistes vor den „Errungenschaften" der übrigen Künste nicht zurück zu stehen, versuchte auch die Stickkunst bei der gepriesenen „Wiedergeburt" der Künste ihr Heil in den neu in Schwung gekommenen klassischen Formen und warf sich, verleitet durch die grosse manuelle Fertigkeit, die sie sich in jeder Darstellungsweise bei ihren reichen Mitteln erworben hatte, der neuen, zum guten Tone gewordenen Kunstweise bereitwilligst in die Arme. Dieser Einfluss der Renaissance auch auf dem Gebiete der kirchlichen Stickerei machte sich jedoch in Italien, dem Geburtslande der neuen Weise, fast 70 Jahre früher geltend, als das im nördlichen Frankreich, am Rheine und im übrigen Deutschland der Fall war. In Deutschland trat der allmälige Wechsel des Styles und der Formen erst im zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts selbstbewusster auf, nachdem vorher auch

auf dem religiösen Gebiete hier der Bruch mit den dogmatischen Grundlehren und Anschauungen der alten Kirche offen stattgefunden hatte. Erst gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts hatte die Renaissance mit ihren neuen Gestaltungen bereits auf allen Gebieten der bildenden Kunst sich geltend zu machen gewusst und war insbesondere um diese Zeit auf dem Felde der kirchlichen Stickkunst vollständig zur Herrschaft gelangt. Namentlich trugen die Haute-lisse-Manufacturen zu Arras, die um diese Zeit ihre Muster und Vorbilder von den angestaunten Malern Italiens und deren Schülern bezogen, viel dazu bei, dass für kirchliche Webereien und Stickereien die Formbildungen des neu belebten griechisch-römischen Styles in Kirchen und Palästen überall Eingang und gute Aufnahme fanden. Wir könnten hier nach vielen gehabten Anschauungen eine Menge von Kirchen anführen, die noch heute im Besitze von prachtvollen Kunststickereien aus der vorliegenden Uebergangsperiode der kirchlichen Nadelmalerei sich befinden, an welchen die reiche, äusserst delicate Technik deutlich bekundet, dass den Kunststickern der beginnenden Renaissance noch jene staunenswerthe manuelle Fertigkeit als Erbtheil überkommen war, vermöge deren es den Kunst- und Bildstickern der ehemaligen burgundisch-flandrischen Schule möglich war, solche Nadelmalereien hervorzubringen, wie wir selbige an den hervorragendsten Meisterwerken kirchlicher Stickkunst des Mittelalters, den Toison-d'or-Gewändern, von denen im Vorhergehenden Rede war, nicht genug bewundern können. Wenn nun auch an diesen reichen Goldstickereien von Arras zu kirchlichen Ornaten die Technik noch lange Zeit hindurch eine in jeder Beziehung vorzügliche blieb, so war jedoch aus den Compositionen, den Zeichnungen, die diesen Bildwerken zu Grunde gelegt wurden, der kirchliche Geist und der hierarchische Typus zugleich mit dem Aufhören der alten traditionellen Formen vollständig gewichen. Nachdem mit Raffael und vollends aber mit dem spätern Rubens der Naturalismus in der Kunst auf den Thron gehoben worden war und von jetzt ab das natürlich Schöne als das höchste Ziel galt; da verschwanden auch seit dieser Zeit in der Stickkunst jene ideal gehaltenen Gestalten von ascetischen Heiligen, wie sie mit grosser Gefühlstiefe und Innigkeit die mittelalterliche Stickerei in kirchlichen Ornaten als Nadelmalereien darzustellen gewusst hatte. Auch das Pflanzen-Ornament, das in den kirchlichen Stickereien in der beginnenden Renaissance zur Anwendung gekommen ist, verräth nicht mehr jene Freiheit und Bildungsfähigkeit innerhalb der durch den Zeitgeschmack allgemein gültigen Schranken, die

man gewöhnlich „Styl“ nennt, sondern das Ornament bricht diese Fessel, ergeht sich in maasslosen Freiheiten und ahmt dabei nach mit mehr oder weniger Glück die Formen des griechischen Akanthusblattes mit seinen bekannten Anhängseln; zuweilen erscheint auch in neuer Auflage jenes Laubwerk, welches als ein stereotypes, immer wiederkehrendes Ornament auf römischen oder griechischen Vasen sich vorfindet, oder auf verwandten Ornamenten, wie sie in pompejanischen Wandmalereien und anderswo aus der klassischen Cäsarenzeit herrührend, vorkommen. Der kölner Dom besitzt noch eine reich gestickte Capelle, worin sowohl die figuralen Stickereien in Gold als auch die angewandten Laubdecorationen vollständig den Eintritt der Renaissance anzeigen; jedoch lassen die vielen gestickten Figuren in der Drappirung der Gewänder, vorzüglich aber in der Behandlung der Technik Nachklänge an das Mittelalter noch deutlich durchblicken. Auch unsere Sammlung hat eine grössere Zahl jener reichern Goldstickereien mit figürlichen Darstellungen in Plattstich aufzuweisen, die deutlich besagen, dass gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts die neuen Formen der Renaissance, die in ihrer affectirten Stylreinheit nur von kurzer Dauer waren, sich vollständig auch in der kirchlichen Stickkunst festgesetzt hatten. Die meisten dieser Stickereien scheinen uns aus den berühmten Manufacturen Flanderns herzustammen. In der Regel sind die geschichtlichen Scenen aus dem Leben des Heilandes und seiner Heiligen in Medaillons gefasst, die in Laubwindungen nach kurzen Zwischenräumen sich wiederholen. Die Technik an diesen Nadelmalereien ist eine äusserst brillante und vorzügliche und sind die sämmtlichen Figur- und Laubwerkstickereien über dicht neben einander liegenden Goldfäden ausgeführt.

Um den Lesern dieser Blätter den nach Ablauf des Mittelalters zu Ansehen und Würde gelangten neuen Styl der Renaissance auch im Bilde zu veranschaulichen, haben wir auf Tafel XIX. die farbige Copie einer vortrefflichen Stickerei mitgetheilt, wie dieselbe, wahrscheinlich den Apostel Bartholomäus voranschaulichend und aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts herstammend, in unserer Sammlung vorkommt. Dieses kunstreich gestickte Medaillons, im grössten Durchmesser von 19 Centimeter, befindet sich mit ähnlich gestickten Apostelbildern auf einem Grunde von rothem genueser Sammet, auf welchem sich ein zierliches Rankenwerk der Renaissance verzweigt. Das eben gedachte Laubwerk ist aus schwerer goldgelber Seide ausgeschitten und mit unterlegtem Papier auf diesen Sammetstoff aufgeklebt; darauf hat dann der Kunststicker die ausgeschnittenen und aufgeklebten Blätter-Ornamente

in ihren Umrissen mit einem Seidencordonnet umzogen und auf solche Weise dieselben befestigt. Die Composition dieses Apostelbildes zeigt deutlich an, dass der Maler, der dem Bildsticker zu diesem Kniestücke die Skizze lieferte, schon vollständig nach den neuen italienischen Formen sich gebildet hatte. Die Auffassung und Haltung bekundet viele Aehnlichkeiten mit den vielbewunderten Apostel-Statuen von Peter Vischer am Sebaldus-Grabmale zu Nürnberg. Auch der reiche Faltenbruch des Gewandes in runden wellenförmigen Linien zeigt deutlich an, dass zur Zeit, als diese Stickerei angefertigt wurde, die Renaissance ihre Herrschaft schon vollständig auch auf diesem Gebiete des künstlerischen Schaffens vollendet hatte. Die Köpfe, so wie das Incarnat der Hände sind in fleischfarbigem feinem Atlas gehalten, der dadurch seine Anwendung gefunden hat, dass man das ganze Medaillon auf fleischfarbigem Taffet so als Grundlage stickte, damit bei diesen erstgenannten Incarnationstheilen der Grundstoff des Atlas zum Vorschein treten konnte. Die einzelnen Umrisse der Hände und der männlich ernst gehaltenen Gesichtszüge sind mit dunkeler Seide in wagerechten Stichen auf dem Atlas erzielt worden; desgleichen auch Haupt- und Barthaare.

In der vorliegenden Abhandlung haben wir es nach besten Kräften versucht, bei fast gänzlichem Mangel an gleichartigen Vorarbeiten in dem engen Raume von wenigen Druckbogen eine geschichtliche Uebersicht über den Entwickelungsgang, den die Stickkunst an der Hand der Kirche im Mittelalter genommen hat, nachzuweisen. Wir betrachten diese Notizen bloss als eine anleitende Vorarbeit, die ein kundigerer Nachfolger dazu benutzen dürfte, um vielleicht in späterer Zeit die archäologischen Wissenschaften mit einem umfangreichern Werke über diesen seither wenig beachteten und gar nicht bebauten Zweig kirchlich-mittelalterlicher Kunst zu bereichern.

Schliesslich sei es uns vergönnt, der Vollständigkeit wegen, noch einige allgemeine Bemerkungen hinzuzufügen über den allmäligen Verfall der kirchlichen Stickkunst in den letzten drei Jahrhunderten und über das Wiederaufleben der religiösen Nadelmalereien in der jüngsten Zeit.

An die Nadelmalereien der Renaissance wurden, bei dem vielfach willkürlich veränderten Schnitt der alten Messornate, Erfordernisse anderer Art gestellt, als solche bei den liturgischen Gewändern des Mittelalters zur Bedingung gemacht wurden. Die Stickerei an den faltenreichern mittelalterlichen Gewändern musste eine zartere und leichtere sein, damit bei der weitern Form der

Faltenwurf durch schwere Stickereien nicht zu sehr gehindert wurde. Der Gewandstoff kam an den mittelalterlichen Ornaten mehr zur Geltung und die Stickerei war noch nicht zur Hauptsache geworden. Der neu aufgekommene Styl jedoch liess an den priesterlichen Gewändern die Stickerei zur Hauptsache werden, und verkürzte dermaassen das Stoffliche der verschiedenen Paramente, dass namentlich an der Casel nur zwei Flächen übrig blieben, die, an der vordern Hälfte bequem ausgerundet, die brillanten Stickereien des Stabes und des Kreuzes nur eben als Einfassung umgeben sollten.

Die Nadelmalereien, die jetzt zu sehr auf Effect für's Auge und auf eine Fernsicht berechnet wurden, traten nun in der Renaissance, sehr anmaassend, in grossen Dessins auf, die mit dem engen, ärmlich zugeschnittenen Gewande nicht mehr in Proportion stehen wollten. Um einen „effet magnifique" in der Stickerei zu erzielen, nahm man zu Schluss der Renaissance-Epoche und besonders in der spätern Zopfzeit seine Zuflucht zu Unterlagen und Ausfüllungen, damit die Goldstickerei desto kräftiger hervortrete. Der Plattstich, ehemals bei figuralen Scenen angewandt, verliert sich in der Renaissance immer mehr und mehr und eine verworrene, ungeordnete Blumenstickerei in naturalistischer Auffassung und mit einem Aufwande von schillernden Regenbogenfarben kommt insbesondere gegen Schluss des XVII. und vollends im XVIII. Jahrhundert bei liturgischen Nadelmalereien zu allgemeiner Geltung. An eine kirchliche, symbolisch gehaltene Composition wurde im XVII. und XVIII. Jahrhundert, da der Geistliche bei der Wahl und Angabe der Muster nicht mehr thätig eingriff, und auch die Klöster diesen im Mittelalter ihnen vorzugsweise zuständigen Kunstzweig aus Händen gegeben hatten, selten mehr gedacht. So kam es denn, dass die kirchliche Stickkunst fast ausschliesslich in der Hand von unkundigen Fabrikanten und Paramentenhändlern in den zwei letzten Jahrhunderten der Art ausartete, dass in der Composition eine monotone Guirlande mit Häufung von vielfarbigem Blumenwerk, so wie die Anwendung von Blumen- und Fruchtkörbchen, von Füllhörnern stereotype Anhaltspunkte und Vorlagen für kirchliche Stickereien wurden. Nur hin und wieder werden noch als vereinzelte Erscheinungen bei dem allgemeinen Ruine, worin die Stickerei sich befand, einzelne grössere Ornate in Plattstich mit bildlichen Darstellungen, deren Zeichnungen jedoch schon sehr schwülstig und manirirt geworden sind von Klosterfrauen in stiller Zurückgezogenheit geübt. Hierhin ist be-

sonders zu rechnen ein kostbarer Messornat, den im XVII. Jahrhundert mehrere Religiösen in dem Ursulinerkloster zu Köln in einer langen Reihe von Jahren mit grösster Ausdauer und Hingabe angefertigt haben.[1])

Wie sehr endlich im XVIII. Jahrhundert die Paramentstickerei, die unter Ludwig XIV. als ein grossartiges, ergiebiges Monopol in Lyon von Fabrikanten „en gros“ betrieben wurde, von dem Ideale kirchlicher Stickerei, wie sie das Mittelalter aufgestellt hatte, abgewichen war, dafür bilden traurige Belege jene vielen massenhaft in schweren und steifen Goldguirlanden gestickte Ornate, wie sie sich heute noch zahlreich in den Sacristeien von Kathedralen und Stiftskirchen vorfinden. Die Goldsticker, die an den verschiedenen Höfen in den Tagen der Pompadour ihrem einbringlichen Geschäfte oblagen, und die Kleider des Hofes, des reichen Adels mit einer unnatürlichen Fülle von hochaufliegenden schweren Goldstickereien behafteten, übertrugen die Principien und Formen ihrer unschönen, geschnörkelten Goldstickereien ohne Unterschied und Auswahl auch auf die Priestergewänder, wodurch dieselben vollends ihren ernsten kirchlichen Charakter verloren und in vielen Fällen zu einer lächerlichen Steifheit, Schwere und Unbeholfenheit herunter gewürdigt wurden. So sahen wir in den Gewandschränken zu St. Peter in Rom, in den Sacristeien der Kathedralen von Lyon, Paris und Wien eine grosse Zahl von Ornaten, die durch das Massenhafte von verworrenen plastischen Goldstickereien an die ausgeartete, schwülstige Kunstweise der üppigen Tage Ludwig’s XIV. erinnerten, und die, ihrer erdrückenden Schwere und Ueberladenheit wegen, mit der einfachen Würde und dem kirchlichen Ernste der vorhin beschriebenen Paramente des Mittelalters im grellsten Contraste stehen. Das grossartigste Beispiel, wie sehr die kirchliche Stickkunst zu den Ueberladungen der Mode und den Uebertreibungen des Hofgeschmackes gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts sich herabgelassen hatte, bietet jener äusserst kostbare Ornat, der im kölner Dome unter dem Namen der „Clementinen“ eine, wir möchten fast sagen, traurige Berühmtheit erlangt hat. Derselbe besteht heute noch aus zwei Messgewändern, acht Pluvialen, zwölf Dalmatiken, acht Mitren und den entsprechenden Stolen und Manipeln, und wurde derselbe im Auftrage des

---

[1]) Ein ähnlicher reich gestickter Ornat findet sich heute noch in der Sacristei der ehemaligen Discalciatessen, der jetzigen Pfarrkirche der h. Maria in der Schnurgasse zu Köln.

Kurfürsten Clemens August bei einem Lyoner Fabrikanten 1740 in Bestellung gegeben und zwar in der Absicht, dass er bei Gelegenheit der Kaiserkrönung Karl's VII., des Bruders des eben gedachten Kurfürsten, in Frankfurt seine erste Anwendung finden sollte. In der Biographie des Clemens August, herausgegeben von Freiherrn von Mering, ist, auf Urkunden gestützt, angegeben, dass diese Luxuscapelle allein an Arbeitslohn 62,000 Thlr. köln. gekostet habe. Es ist das für die damalige Zeit eine enorme Summe und dürfte man deswegen mit mehr Wahrscheinlichkeit der Annahme Raum geben, dass der Arbeitslohn mit Einschluss des reichen Stickmaterials obige Summe betragen habe; der kostbare silberne Grundstoff dürfte dann eigens geliefert und berechnet worden sein. Diese grossartige Capelle ist auf schwerem „drap d'argent" in einem äusserst manirirten Rococcostyle mit den schwersten Goldstickereien in Reliefs so überladen, dass das Gewand für den Träger im buchstäblichen Sinne des Wortes eine erdrückende Last geworden ist. Wenn man bedenkt, dass jede der mit Goldstickereien förmlich überschwemmten Pluvialen das Netto-Gewicht von 30 Pfund hat, so muss man heute, wo man zur primitiven Würde und Einfachheit der liturgischen Gewänder wieder mehr zurückgekehrt ist, mit Recht sich wundern, wie der profane Ungeschmack der damaligen „brodeurs du roy" gegen Mitte des XVIII. Jahrhunderts den kirchlichen Würdenträgern es zumuthen konnte, namentlich bei feierlichen Processionen zur Sommerzeit, ein solches Gewand selbst auf Kosten der Gesundheit anzulegen, das vollständig als Goldchabraque seinen kirchlichen Charakter verloren hatte und mit den goldbetressten Hofgewändern damaliger Zeit kühn den Wettstreit aufnehmen konnte.

Bei den eben gedachten „Clementinen" zeigt sich in der Glanzepoche des Rococco, selbst bei diesen plastischen Goldstickereien in ihrer unnatürlichen Formenfülle, eine gewisse Styleinheit in den Ornamenten, die jedoch zu Ende des vorigen Jahrhunderts, als der Zopfstyl an sich selbst irre geworden war, einem armseligen, verworrenen Durcheinander der Formen auf dem Gebiete der kaum noch nennenswerthen kirchlichen Stickkunst Platz gemacht hatte. Noch trostloser und ärmlicher wurde es in Anbetracht gestickter kirchlicher Gewänder, die zu Anfang dieses Jahrhunderts angefertigt wurden, wie das jene Priester-Ornate aus den Tagen Napoleon's I. beweisen. Auch der Krönungs-Ornat des eben gedachten gewaltigen Mannes, wie man ihn heute im „Musée des Souverains" zu Paris sieht, dient zum factischen

Beweise, wie tief die Stickkunst in dem ersten Kaiserreiche in Bezug auf Composition und technische Ausführung von ihrer frühern Höhe gesunken war. Dasselbe Schicksal der Regenerirung in Hinsicht auf Form und Technik theilen auch jene Gewänder, wie sie mit sinnlosen, tändelnden Goldstickereien übergossen, und die matten, kunstlosen Tage Karl's X. charakterisirend, bei der Krönung des eben gedachten Bourbonen in neuester Zeit zur Anwendung gekommen sind.[1])

Wir wollen hier nicht weiter ausführen, wie geistlos und unerquicklich es auf dem Gebiete der im Mittelalter so vielfach geübten kirchlichen Stickkunst in den eben zurückgelegten dreissiger Jahren geworden war und wie kläglich es an vielen Orten heute noch auf diesem Kunstgebiete bestellt ist. Hier noch die Hinzufügung, dass in den letzten Decennien nur wenige Dilettanten gefunden wurden, die für kirchliche Zwecke zuweilen Nadelarbeiten auszuführen unternahmen, denen man noch einen gewissen Ernst des Strebens rücksichtlich der technischen Ausführung absehen konnte, wenn gleich hinsichtlich der Composition Unklarheit und der gänzliche Mangel eines einheitlichen Kunststyles sich nur zu sehr geltend machte. Von jener Manchfaltigkeit, wie in frühern Jahrhunderten die Technik in den schönsten und gediegensten Mustern aufgetreten war, hatte man vollends alle Ahnung verloren, desgleichen auch mit welcher Hingabe und welcher bewundernswerthen Ausdauer die kunstgeübtern Vorfahren der eben gedachten Thätigkeit oblagen. Es gehörte daher in den letzten vierziger Jahren zur seltenen Ausnahme, wenn man namentlich in den höhern Ständen der Gesellschaft Nadelarbeiten für kirchliche Zwecke am Stickrahmen in Plattstich oder am Tambourin mit einiger Hingabe und Ausdauer zur Ausführung bringen sah. Hatte man ja doch begreifen lernen, dass man bei Herstellung von Stickarbeiten, wie man sie auf Sophakissen, Carpets, bei Schellenzügen und sonstigen Kleinigkeiten in Anwendung bringt, schnell und ohne grosse Anstrengung zu einiger Virtuosität in der Stickkunst gelangen könne, wenn man die Arbeiten in prächtigen Farbentönen in Wolle auf Stramin vermittels Kreuzstichen ausführe. Alle Welt und sogar die Kinder in der Schule, die ihre Zeit gewiss mit Erlernen von Nützlicherm hätten zubringen

---

[1]) Wir sahen dieselben in dem Schatze der ehemaligen Krönungskirche zu Rheims zugleich mit den übrigen Krönungsgeräthschaften in Gold, die in ihrer modernen Physiognomie einen wirklich kläglichen Eindruck machen, wenn man damit vergleicht den altehrwürdigen grossartigen Krönungsornat der deutschen Kaiser in der Hofburg zu Wien.

können, warfen sich nun auf die Straminstickerei. Die Muster, die man von sogenannten „Dessinateurs" zu solchen geistlosen Straminstickereien verwendete,[1]) sind ganz entsprechend der unedeln und unkünstlerischen Technik, die man zu Herstellung von solchen Effectstickereien zur Geltung kommen liess. Die neueste Zeit, die man auf dem Gebiete der Stickerei füglich die Periode der Straminstickerei nennen könnte, nahm sogar keinen Anstand, diese kläglichen Arbeiten, in grober Wolle ausgeführt, die bei Klingelzügen und Ruhekissen vielleicht an ihrem Orte sein mögen, sogar bis an die Stufen des Altars zur Ausstattung der liturgischen Gewänder gelangen zu lassen. Bis zu diesem Punkte der Erniedrigung war in den letzten Decennien die von unsern Vorfahren so hochgeehrte und geübte Kunst im Dienste des Altars gekommen.

Da wurde, von England ausgehend, in neuester Zeit, als auch der kirchliche Geist wieder zur Erstarkung gekommen war, der erste Impuls zu einer Regenerirung der Kunst und zur Zurückführung derselben auf die lange verkannten Principien des Mittelalters angebahnt. Wir übergehen hier die nähern Angaben, wie diese Entwickelung, von der Architektur ausgehend, sich in unglaublich kurzer Zeit auf alle übrigen verwandten Zweigkünste ausdehnte, und geben nur an, dass gerade der Mann, der, als unermüdlicher Vorkämpfer, die Architektur zu den Regeln und Normen des Mittelalters mit Glück zurückführte, auch auf dem Gebiete der kirchlichen Stickkunst in England einen vollständigen Umschwung zum Bessern herbeiführte. Es erschien nämlich im Jahre 1848 von dem unermüdlichen Pugin auch ein kleines Werkchen: „Embroideries of the mediaeval, London by Parker", worin der geniale Architekt unter Hinzufügung von mehrern kleinen Zeichnungen über Form und Technik der Stickerei im Mittelalter sich näher verbreitet und wodurch er, nicht nur bei seinen

[1]) Vor wenigen Wochen erschienen im Verlage von Daniel Wüste in Köln zwanglose Hefte in Farbendruck, die, wie es scheint, der beliebten modernen Straminstickerei auf's Neue Vorschub leisten wollen. Wenn auch einigen Compositionen in diesen Blättern ein Kunstwerth nicht abzusprechen ist, und sie um Vieles den Vorzug verdienen vor den trockenen, geistlosen Compositionen unserer heutigen „pariser Dessinateurs", so haben wir bei dieser Herausgabe, von unserm Standpunkt aus, nur das Eine zu beklagen, dass in diesen Mustervorlagen immer wieder dem Kreuzstich in Wollenstramin das Wort geredet wird, und Zeichnungen und Compositionen für eine edelere, mehr künstlerische Technik durchaus nicht zur Vorlage kommen, abgesehen auch davon, dass das Werk ohne irgend einen Text über die geschichtliche Entwickelung der Stickerei und ohne technische Erklärungen in die Welt geschickt wird.

Landsleuten, sondern auch in Frankreich und Belgien für Hebung und Wiederbelebung der Stickkunst im Geiste des Mittelalters einen grossen Einfluss ausgeübt hat. In Frankreich war es vor allen in neuester Zeit der gelehrte Jesuit Abbé Martin, der das Interesse in vielen Kreisen für eine würdevolle kunstgerechte Ausstattung der liturgischen Gewänder durch Wort und Schrift wieder anzufachen suchte. Leider ist der verdienstvolle Forscher für die kirchliche Kunst, die jetzt eben ihre Wiedergeburt zu feiern beginnt, im vorigen Jahre mitten in seiner wissenschaftlich künstlerischen Thätigkeit zu Ravenna gestorben. Die geistige Anregung jedoch, die er für eine Zurückführung und Wiedererhebung der liturgischen Gewänder zu dem frühern Ernste in ihrer einfachen Würde bei dem hohen und niedern Klerus in Frankreich gegeben hat, dauert fort und ist heute noch im Wachsen begriffen. Die vortrefflichen Leistungen der alten Firma Mrs. Le Mire père et fils zu Lyon in Bezug auf Webereien und kirchliche Stickereien, so wie die Stickarbeiten von Hubert Menage und J. Kreischgauer zu Paris sind Beweise, dass die regen Bemühungen unseres seligen Freundes zur Wiederbelebung der kirchlichen Stickkunst noch lange nachhaltig sein werden.

Italien scheint in der nächsten Zeit einer Erhebung der kirchlichen Stickkunst vom tiefen Ruine, wie es den Anschein hat, noch nicht entgegen zu gehen. [1]) Obschon wir in Prag in der kaiserlichen Capelle in neuester Zeit Bildstickereien im grossartigen Umfange bewundert haben, die von Religiösen eines Ordens zu Verona im feinsten Plattstich und in grösster Vollendung ausgeführt worden sind, so ist leider die Composition in diesen figuralen Stickereien nicht im Geiste und in der Weise der alt-italienischen Malerschule nach Art eines Fra Angelico da Fiesole und seiner Nachfolger kirchlich gehalten, sondern Composition und Darstellung sind der

[1]) Wenn der moderne Kunstgeschmack in Italien sich erst der klassischen Antique entwöhnt haben und der gediegenern Kunstweise seiner christlichen Vorfahren ein nachhaltiges Studium wieder zuwenden wird; mit andern Worten, wenn Italien seine alten Basiliken mit der nöthigen Stylstrenge wieder herzustellen beginnt und namentlich jene prachtvollen Monumente, die vom X. bis XIII. Jahrhundert vorzugsweise das nördliche Italien entstehen sah; dann erst wird man auch, nach dem Vorgange der Architektur, zu der Erhebung und Regenerirung der übrigen Kunstzweige in folgerechter Consequenz überzugehen genöthigt sein, und werden dann erst, als eine der letzten Consequenzen, die durch den Zeitgeschmack der letzten zwei Jahrhunderte ihrer Würde und primitiven Form so sehr beraubten liturgischen Gewänder, und damit auch die kirchliche Stickkunst zu den schönern Formen und Vorbildern des Mittelalters zurückgeführt werden.

realen Wirklichkeit und nicht der idealen, übersinnlichen Welt entlehnt, mit naturalistischen Formbildungen, wie sie am allerwenigsten für liturgische Gewänder sich eignen dürften.

Was nun die Lage der Stickkunst in Deutschland betrifft, so kann mit Recht und ohne Uebertreibung behauptet werden, dass da, wo im Mittelalter die Stickkunst, als eine Tochter der Kirche, ihre schönsten Triumphe feierte, sie auch heute in erfreulichster Weise von ihrer jüngsten Erniedrigung in einem Aufschwunge begriffen ist, der zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft zu berechtigen scheint. Am Rheine sind es vor allen die weiblichen Orden, in welchen die kirchliche Stickkunst ihre natürliche Zufluchtstätte gesucht und in neuester Zeit wieder gefunden hat. Dem Orden der Schwestern vom armen Kinde Jesu, der in den letzten Jahren nicht nur am Rhein, sondern auch in den übrigen Theilen Deutschlands eine rasche Verbreitung gefunden hat, gebührt, wie das allgemein anerkannt wird, das grosse Verdienst, dass er, bei einer lobenswerthen Thätigkeit für Erziehung und Ausbildung armer Waisenkinder, auch die kirchliche Stickkunst in besondern Schutz und Pflege wieder genommen habe.

Bereits vor einigen Jahren wurden im Mutterhause zu Aachen, als noch die Modestickereien in Wollenstramin in dem übrigen Deutschland ihre Verehrer zählten, Nadelarbeiten angefertigt, die, an die edelern Vorbilder des Architekten Pugin anschliessend, in besserer Technik wieder die Rückkehr zu den würdigen Mustervorlagen des Mittelalters einschlugen. Einige Zeit dauerte es jedoch, ehe die Schwestern vom Kinde Jesu in Aachen, bei dem Suchen nach alten Originalstickereien die Verschiedenartigkeit und Vielfachheit der Technik sich zu eigen gemacht hatten, wodurch die schönen Nadelarbeiten des Mittelalters vor den tändelnden Flitter- und Effectstickereien der letzten Decennien sich so vortheilhaft auszeichnen. Diese einleitenden Vorarbeiten zur Wiederanknüpfung an die verloren gegangenen Fäden der ältern Stickweise sind im gedachten Kloster heute vollständig durchgemacht, und sind von den geschickten Händen der frommen Schwestern, die ihrer schönen Kunst nicht aus niedern Rücksichten, bloss des Gewinnstes wegen, obliegen, in jüngster Zeit Kunstwerke in Plattstich wieder zu Tage gefördert worden, die, wie wir das hier zu behaupten keinen Anstand nehmen, sich den schönsten Meisterwerken des Mittelalters auf dem Felde der Nadelmalerei und Bildstickerei sowohl hinsichtlich der Composition als auch der technischen Ausführung

würdig zur Seite stellen. Als ein Meisterwerk der höhern Bildstickerei, ausgeführt in dem Kloster zu Aachen, weisen wir im Vorbeigehen auf jene prachtvolle Miter hin, die in neuester Zeit von der gedachten Genossenschaft für Se. Eminenz, den Hochwürdigsten Cardinal Erzbischof von Köln nach dem genialen Entwurfe des Conservators Ramboux mit grösster Präcision in mittelalterlicher Form angefertigt worden ist. Auch für Se. Gnaden den Bischof von Münster, so wie in jüngster Zeit für den neu consecrirten Bischof von Osnabrück sind im Mutterhause zu Aachen, strenge nach mittelalterlichen Vorbildern,[1]) Kunststickereien als Ornamente zu Pontifical-Gewändern angefertigt worden, die noch in späterer Zukunft davon Zeugniss ablegen werden, dass gegen Mitte des XIX. Jahrhunderts die kirchliche Stickkunst auf deutschem Boden von einer religiösen Genossenschaft, nach mehr als zweihundertjähriger Erniedrigung wieder zu Ehren und Ansehen erhoben worden ist. Wir werden nächstens in der Zeitschrift „Kirchenschmuck" ausführlicher berichten, welche hervorragenden Nadelarbeiten und Bildstickereien in den letzten fünf Jahren nicht nur für verschiedene Kirchen Deutschlands, sondern auch des Auslandes von den Schwestern des Klosters vom armen Kinde Jesu in Aachen strenge nach trefflichen Vorbildern des Mittelalters ausgeführt worden sind. Hier fügen wir nur noch anerkennend hinzu, dass das Mutterhaus in Aachen auch darauf Bedacht genommen hat, in dem Filial-Kloster gleichen Namens zu Köln eine ähnliche Musterschule zur Anfertigung kirchlicher Stickereien zu begründen, die nach kaum zweijährigem Bestehen einen solchen erfreulichen Fortgang und Aufschwung genommen hat, dass die fleissigen Schwestern den vielen Anfragen und Aufträgen von nahe und ferne oft kaum Genüge leisten können.

Wie wir im Vorhergehenden andeuteten, ist es als grosser Gewinn für die Hebung und Wiederbelebung der kirchlichen Stickkunst zu betrachten, dass heute, wie ehemals, wieder weibliche Orden die kunstgerechte und würdevolle Anfertigung kirchlicher Ornamente wieder in die Hand genommen haben und jetzt, da ja die Kunst und das Gewerbe von der Fessel der Zunft frei geworden ist, mit ihren gediegenen, mustergültigen Ar-

---

[1]) Auch für den Hochwürdigsten Weihbischof Dr. Baudri ist in dem oben gedachten Mutterhause zu Aachen eine „mitra festalis" eben in Ausführung begriffen, die sowohl hinsichtlich der Composition als auch in Bezug der äusserst delicaten technischen Ausführung als ein gelungenes Meisterwerk der kirchlichen Stickkunst wird betrachtet werden können.

beiten dem einträglichen Monopol einzelner, meist ausländischer Grossisten und Paramentenhändler eine in mehr als einer Beziehung erwünschte Concurrenz herbeigeführt haben. Auf diese Weise werden jährlich nicht nur grössere Summen dem Inlande erhalten, die vor Kurzem noch für unsolide und meistens unkirchliche Effectstickereien vielfach in Lyoner Taschen auswanderten, sondern es wird dadurch auch jenen weiblichen Orden, die der Erziehung und Ausbildung verlassener Waisenkinder obliegen, eine schöne Gelegenheit geboten, diesen Kindern einen Kunst- und Erwerbszweig an die Hand zu geben, der in vielen Fällen für ihr späteres Fortkommen von Belang sein kann, abgesehen davon, dass durch Heranbildung solcher jungen Talente, die sonst vielleicht unbenutzt verloren gegangen wären, ein besserer Geschmack in der kirchlichen Stickkunst und eine solidere künstlerische Technik auch allmälig wieder weitern Kreisen zugänglich gemacht wird.

Aber auch in der Laienwelt, bei den Frauen und Jungfrauen am Rhein und vornehmlich bei den Damen Köln's aus den höhern Klassen der Gesellschaft hat sich in neuester Zeit ein lobenswerthes Bestreben geltend gemacht, die kirchliche Stickkunst nach ihrem tiefen Verfall für höhere kirchliche Zwecke wieder zu Ehren und Ansehen zu bringen. Durch Vereinigung von mehr als siebenzig Frauen und Jungfrauen Köln's entstanden in jüngster Zeit unter geschickter, ausdauernder Leitung jene grossartigen Wandteppiche, in Seide und Plattstich mosaikartig gestickt, die nach einer trefflichen Composition des Conservators Ramboux in 24 Tableaux die verschiedenen Sätze des nicäischen Glaubensbekenntnisses in figurenreichen allegorischen Scenen zur Anschauung bringen. Diese gestickten Wandteppiche, die eine mehr als sechsjährige hingebende Arbeit erforderten, in Verbindung mit den kunstvoll gearbeiteten Fussteppichen als Festtagsschmuck des innern Hochchors des kölner Domes, sind, unserer vollen Ueberzeugung nach, als die hervorragendsten und, so viel uns bekannt ist, als die einzigen, wir möchten sagen, Monumental-Stickereien zu betrachten, wodurch die Stickkunst des XIX. Jahrhunderts bis zur Stunde im grössern Umfange sich ausgezeichnet hat. Noch unterlassen wir nicht, hier im Vorbeigehen anzuführen, dass jene edeln Frauen und Jungfrauen Köln's, die sich bei Ausführung jener oben belobten grössern Nadelmalereien vorzüglich thätig bewiesen haben, in jüngsten Tagen wieder in Vereine zusammen getreten sind, um nicht nur bei Restauration von ältern kirchlichen Kunststickereien die Hand zu bieten, sondern auch um für ärmere Kirchen der Erzdiöcese nach Anleitung des „Kirchenschmuckes“

dem dringlichen Bedarfe an Kirchenparamenten und Weisszeugsachen durch den Fleiss ihrer Hände Abhülfe zu leisten. Da wir am Schlusse dieser geschichtlichen Abhandlung über den Entwickelungsgang der Stickkunst im Dienste des Altars auch noch anführen zu müssen glaubten, was die neueste Zeit im Geiste des Mittelalters auf diesem Gebiete der Kunst am Rheine und namentlich in Köln und Aachen hervorgebracht hat, so dürfen wir an dieser Stelle nicht mit Stillschweigen übergehen die hervorragenden künstlerischen Leistungen der Fräulein Martens, die als Inhaberin eines grössern Stickgeschäftes und als Leiterin der technischen Arbeiten bei Ausführung der Wandteppiche des Domes und bei ihren vielen geschäftlichen Verbindungen einen grossen Einfluss auf die Veredelung und Hebung der Stickkunst genommen hat. In dem dritten Bande der Monatsschrift „Kirchenschmuck" werden wir nächstens ausführlich Bericht erstatten über die hervorragenden Meisterwerke kirchlicher Stickkunst, wie sie in den letzten Jahren von der Firma Martens für in- und ausländische Bestellgeber nach gediegenen mittelalterlichen Vorbildern ausgeführt worden sind. Noch einer ausgezeichneten Kunststickerin Köln's geschehe hier anerkennende Erwähnung, deren sehr geübte Nadel die zarten Bildstickereien in kleinen Medaillons ausgeführt hat, wie sie jener prachtvollen Miter zur dauernden Zierde gereichen werden, die als Ehrengeschenk der Studirenden der theologischen Facultät Bonn's dem scheidenden ehemaligen akademischen Lehrer, dem jetzigen hochwürdigsten Bischofe von Paderborn im vorigen Jahre überreicht worden ist. Diese bischöfliche Inful, ausgeführt von Fräulein Fögen in dem reichen ornamentalen Style der romanischen Kunstepoche, gehört unstreitig zu dem Gelungensten und Vollendetsten, was wir in neuester Zeit in dem schwierigen Bilderstich (petite pointe) haben zur Ausführung bringen sehen.

Was in den letzten Jahren obiger Angabe zufolge auf dem Gebiete der kirchlichen Stickkunst innerhalb der Mauern Köln's, im Anschluss an schönere Vorbilder des Mittelalters, Hervorragendes geleistet worden ist, hat auch nach aussen hin vielfach anregend und belebend gewirkt. Dem rühmlichen Vorgange kölnischer Frauen und Jungfrauen, die im geschlossenen Vereine die kunstgeübte Nadel im Dienste des Höchsten wieder zur Hand nahmen, folgte ein ähnlicher „Marien-Verein" in Crefeld, der unter andern ausgezeichneten Stickarbeiten einen grossen Altarteppich im mittelalterlichen Style zur Ausführung brachte. Hieran schlossen sich in verschiedenen kleinen Städten des Rheinlandes andere Jungfrauen-Vereine an, die durch ausdauernden Fleiss

und Geschicklichkeit ihre Pfarrkirchen mit kunstreichen Teppichwirkereien beschenkt haben. [1])

Dass die Stickkunst für höhere kirchliche Zwecke in neuester Zeit auch in weitern Kreisen eine Lieblingsbeschäftigung edeler Frauen und Jungfrauen wieder anfängt zu werden, ist zum grossen Theile auch den Bemühungen eines Mannes zu danken, der, ein anderer „Frauenlob" des XIX. Jahrhunderts, durch Wort und Schrift bei jeder Veranlassung darauf hinzuweisen nicht unterlässt, zu welchem Ansehen und zu welcher Würde im Christenthum das Frauengeschlecht erhoben wurde und wie das Mittelalter, diesen Vorrang edeler Frauen anerkennend, den kunstgeschickten weiblichen Händen vorzugsweise den Schmuck der Altäre und die kunstgerechte Ausstattung der priesterlichen Gewänder übertragen habe. In Folge einer solchen anregenden Ansprache an die Frauen und Jungfrauen der Stadt Regensburg von Seiten Professors Kreuser, bei Gelegenheit der zweiten General-Versammlung der christlichen Kunstvereine daselbst, hat sich unter dem Protectorate Ihrer Durchlaucht der Fürstin Thurn und Taxis und unter Leitung der Fürstin Vrede, Durchlaucht, ein Verein gebildet, der auf dem Gebiete der christlichen Stickkunst trotz seines kurzen Bestehens schon Anerkennendes geleistet hat, und dem hoffentlich in den grössern Städten des kunstsinnigen Baierns sich andere ähnliche Vereine anschliessen werden. Auch der prachtvolle Liborius-Teppich, der von Frauen und Jungfrauen der Stadt und Diöcese Paderborn in grösster Formenfülle für die Stufen des Hochaltars im dortigen Dome jüngst angefertigt worden ist, verdankt einer ähnlichen Aufforderung und Ansprache des eben gedachten bekannten Gelehrten seine Entstehung. [2])

Nicht nur allein für die zahlreichen kirchlichen Stick-Vereine, die in den letzten zwei Jahren allenthalben in Deutschland entstanden und heute noch vielfach in Bildung begriffen sind, sondern auch für jene vielen kunstfertigen Hände, die vereinzelt in Städten und Dörfern für die würdevolle Ausstattung der kirchlichen Ornate heute wieder einen edeln Wettstreit begonnen haben, ist im verflossenen Jahre von dem thätigen Vorstande des christlichen

---

[1]) Aehnliche grössere Teppichwirkereien, nach mittelalterlichen Mustern ausgeführt, entstanden in jüngster Zeit zur Zierde der Altäre in den Pfarrkirchen zu Hüls, Dülken, St. Hubert etc. etc.

[2]) Vgl. hierüber unsere Beschreibung und Abbildung in Nr. 8, 9, 13, 14 des „Organs für christliche Kunst", Jahrgang 1856, unter der Ueberschrift: „Der Liborius-Teppich zu Paderborn".

Kunstvereins der Diöcese Rottenburg ein Unternehmen eingeleitet worden, das hinsichtlich der gedeihlichen Entwickelung und Regenerirung der kirchlichen Stickkunst nach den Principien und den schönen Mustervorlagen des Mittelalters jetzt schon die besten Erfolge herbeigeführt hat. Es erschien nämlich im Jahre 1856 unter der Redaction von Dr. Fl. Riess, Pfarrer Dr. Schwarz und Pfarrer Laib in Stuttgart, im Verlage der Frauenzeitung, J. B. Metzler, eine Monatsschrift unter dem Titel: „Kirchenschmuck, ein Archiv für weibliche Handarbeit", deren löbliches Bestreben dahin gerichtet ist, in Schrift und Bild dahin zu wirken, dass die Stickkunst des heutigen Tages an der Hand würdiger und mustergültiger Vorbilder von ihrem tiefen Verfalle sich wieder erhebe, und dass die verschiedenen kirchlichen Ornatgegenstände nicht nur in edeler, kunstgerechter Technik, sondern auch mit Anwendung geeigneter, würdevoller Muster ein ernstes kirchliches Gepräge wieder erhalten möchten. Wie sehr ein solches Blatt einem dringenden Bedürfnisse entsprach, ist schon daraus zu entnehmen, dass sogar in verschiedenen Frauenzeitungen, die noch immer in alt hergebrachter Weise mit tändelnden, nichtssagenden Mustern das leicht zu beschwichtigende Modepublicum bedienen, in jüngster Zeit vielfach die absurdesten Vorlagen für kirchliche Ornamente aufgetischt zu werden begannen, die mit dem abgelebten Zopf oder einer missverstandenen, hinkenden Gothik brüderlich Hand in Hand gingen.[1]) Auch hohe kirchliche Würdenträger haben der besagten Zeitschrift, der Beiträge namhafter Archäologen zufliessen, durch Wort und That eine nachhaltige Unterstützung angedeihen lassen, und hat desgleichen die letzte

---

[1]) Dass es einer akatholischen „Redactrice" einer Frauen- und Modezeitung durchaus nicht gelungen ist, im kirchlichen Geiste und in den traditionellen Formen des Mittelalters Mustervorlagen für liturgische Ornate zu schaffen, die hinsichtlich der Idee, der Form und auch der Technik mit der Würde des katholischen Gottesdienstes sich vereinigen, beweisen zur vollen Evidenz jene unerquicklichen, geistlosen und dürren Compositionen und Mustervorlagen, wie sie zu nicht geringem Staunen für Viele, die heute auf dem Gebiete der christlichen Kunst alle hinkenden Zwitterformen gerne ausgeschlossen sehen möchten, neuerdings im Verlage der Fr. Wagner'schen Buchhandlung in Freiburg erschienen sind unter dem Titel: „Album für kirchliche Handarbeiten. Eine Sammlung von Zeichnungen etc." Wir müssen eingestehen, dass solche klägliche Halbheiten unmöglich geeignet sind, der kirchlichen Stickkunst bei ihrer Wiedererweckung und ihrem Wiederaufleben erspriessliche Dienste zu leisten, und wollen der anonymen Herausgeberin, die in ihren Compositionen mit der Gothik auf eine ganz jämmerliche Weise herumgesprungen ist, das Sprüchwort zur gründlichen Beherzigung empfehlen: „Schuster, bleib' bei deinem Leisten!"

General-Versammlung der christlichen Kunstvereine zu Regensburg dem „Kirchenschmuck“, dessen dritter Band heute bereits in der Herausgabe begriffen ist, ihre Anerkennung und ihren Beifall nicht versagt. Da die gedachte Zeitschrift in neuester Zeit mit ihren Mustervorlagen nicht nur die deutsche Damenwelt für den Schmuck der Altäre wieder in edele und löbliche Thätigkeit versetzt, sondern auch im Auslande Anerkennung gefunden hat, und sie auch sogar auf die Fabrikation von Kirchen-Ornaten zu Lyon einen erheblichen Einfluss zu üben beginnt, so fühlen wir uns veranlasst, am Schlusse dieser geschichtlichen Notizen über den Entwickelungsgang der Stickkunst im Dienste des Altars dem Vorstande des christlichen Kunstvereins der Diöcese Rottenburg, desgleichen den unermüdlich thätigen Herausgebern der gedachten Zeitschrift unsere Anerkennung hiermit öffentlich auszusprechen für den wirksamen, veredelnden Einfluss, den das mehrfach gedachte Blatt in dem Bereiche der Ornat- und Paramentstickerei heute in weiten Kreisen gewonnen hat. Wenn in Zukunft der „Kirchenschmuck“, wie das mit Sicherheit zu erwarten steht, von den kunstsinnigen Frauen und Jungfrauen des katholischen Deutschlands eine thatkräftige Unterstützung finden, und wenn insbesondere der Pfarrklerus dem Blatte, das mit grossen Opfern unter uns entstanden ist, die erwartete Beihülfe zuwenden wird, so darf man mit Grund annehmen, dass noch mehrere Jahrgänge der besagten Zeitschrift folgen werden. Bei einem solchen thätigen Zusammenwirken dürfte es alsdann in Zukunft den verdienstlichen Bestrebungen des eben gedachten christlichen Kunstvereins gelingen, vermittels der thätigen Beihülfe der besagten Monatsschrift auch für die Gegenwart wieder jene Blüthezeit auf dem so lange vernachlässigten Gebiete der kirchlichen Stickkunst wenigstens annähernd herbeizuführen, wie wir dieselbe, der vorhergehenden Abhandlung zufolge, in den Tagen des Mittelalters wahrgenommen haben.

Erläuterungen zu den beifolgenden Tafeln in Farbendruck.

Taf. 1.





Taf. II.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn



Taf. III.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn



Taf. IV.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn



Taf. V





Taf. VI.

Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn.



Taf. VII.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn



Taf. VIII.





Taf. IX.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn.



Taf. X.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn.



Taf. XI.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn.



Taf. XII.







Farbendruck von Henry & Cohen - Bonn



Taf. XIV.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn.



Taf. XV.



Farbendruck von Henry & Cohen in



Taf. LXVI.





Taf. XVII.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn.



Taf. XVIII.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn.



Taf. XVIII.



Farbendruck von Henry & Cohen in Bonn.



CAPITEL III.

Ausführliche Beschreibung der „indumenta legalia" des Mosaischen Opfercultus als Prototypen für die liturgischen Gewänder der Kirche.

In der ersten Abtheilung dieses Werkes haben wir eingehend über die gewebten Seidenstoffe und ihre künstlerische Ausbildung das Nähere angegeben, wie sie in den verschiedenen Zeitläuften des Mittelalters bei den liturgischen Gewändern der Kirche in Anwendung gekommen sind. In dem vorhergehenden zweiten Theile ist darauf im geschichtlichen Zusammenhange darzustellen versucht worden, mit welchen artistischen Hülfsmitteln, und in welchen Formen die Stickkunst im Mittelalter darauf Bedacht genommen hat, die reichen Seidenstoffe der verschiedenen liturgischen Gewänder durch kunstreiche Nadelarbeiten auszuschmücken und zu beleben. In den vorhergegangenen Lieferungen ist demnach das Stoffliche, die Materie und ihre künstlerische Beschaffenheit des Weitern beleuchtet worden, wie dieselbe in früherer Zeit für Anfertigung der priesterlichen Gewänder Anwendung fand. In den folgenden Lieferungen des vorliegenden Werkes soll nun vorzugsweise die Form und der Schnitt der priesterlichen Ornate, wie derselbe im Laufe der Jahrhunderte sich gestaltet hat, einer nähern Besprechung unterworfen werden. Bei Beurtheilung der Entstehung und der Form jener ehrwürdigen Gewänder, deren die Diener der Kirche sich heute noch bei der Feier der h. Messe nach Vorschrift bedienen, wird es unerlässlich nöthig sein, den Vorbedingungen der kirchlichen Ornate nachzuforschen, wie dieselben bereits in der vorchristlichen Zeit zu Grunde gelegt waren. Als Parallelen und gleichsam als die Prototypen der liturgischen Kleidung der Christen

sind zunächst die Gewänder der Opferpriester und des Hohenpriesters im alten Testamente zu betrachten. Gleichwie der alte Bund, in dem der Herr durch die Stimme der Propheten zu den Vätern gesprochen hat, als jenes Fundament zu bezeichnen ist, auf welchem der neue Bund grundgelegt ist, in dem Gott durch den Mund seines eingeborenen Sohnes in der Fülle der Zeiten zu dem Menschengeschlechte geredet hat: so sind auch merkwürdiger Weise die Gewänder und Ornatstücke der Priester des alten Bundes als Grundlage zu betrachten, auf welcher theilweise der Zahl, der Form und stofflichen Beschaffenheit nach die gottesdienstlichen Gewänder des neuen Bundes sich in den ersten Jahrhunderten des Christenthums entwickelt und gestaltet haben. Bevor wir also in den folgenden Lieferungen dieses Werkes auf die Gestalt und Form der liturgischen Gewänder des neuen Bundes näher eingehen, dürfte es wohl berechtigt erscheinen, dass wir in der vorliegenden Abhandlung eingehender uns beschäftigen mit der Zahl, der Form und stofflichen Beschaffenheit der priesterlichen Gewänder des alten Bundes, wie dieselben, auf Geheiss des Herrn, Aaron und seine Nachfolger im Priesterthum anzulegen gehalten waren.

In den folgenden Angaben, die zunächst über die Entstehung und die Vorbedingungen der liturgischen Gewänder des Christenthums in jener Zeit sich verbreiten, wo die Stiftshütte noch diejenigen um sich versammelte, die im Geiste dem versprochenen Erlöser entgegen harreten, kann es unmöglich unsere Absicht sein, eine eingehende Detailbeschreibung der Mosaischen Cultgewänder in einer Weise ausführlich zu liefern, wie das Flavius Josephus, Maimonides und in den letzten Jahrhunderten Fachmänner, wie Joh. Braunius und Joh. Lundius und Andere, die ihnen gefolgt sind, mit allem Aufwande von Gelehrsamkeit und mit einer fast mehr als deutschen Gründlichkeit gethan haben. Unsere Absicht geht im Vorliegenden bloss dahin, den priesterlichen Ornat des alten Bundes in der Weise einer wissenschaftlichen Erörterung unter Beigabe der nöthigen Zeichnungen zu unterwerfen, insofern daraus parallele Folgerungen für die Entstehung, Form und künstlerische Ausbildung der priesterlichen Gewänder des Christenthums gezogen werden können.

Wie das ältere Schriftsteller an manchen Stellen berichten, [1]) war bei vielen Völkern des Alterthums der Dienst der unreinen

---

[1]) Strabo lib. XV. Lactant. lib. I, cap. XX. Vgl. auch Proph. Hoseas cap. IX, tom. X.

Götter auch meistens ein unreiner, und artete derselbe dergestalt aus, dass die Opferpriester des Baal, des Luperkus und anderer Götzen unbekleidet einem verabscheuungswürdigen Cult oblagen. Auch die Opferpriester der Araber,[1]) so wie die der Correischiten und sogar der alten heidnischen Britannen pflegten ihren Götzen nackt und unbekleidet die Huldigungen darzubringen.[2]) Gleichwie die heidnische Kunst die Götterbilder nackt darzustellen pflegte, so scheinen auch die Opferpriester der meisten barbarischen Völker dem Dienst ihrer Götter theilweise in derselben körperlichen Beschaffenheit obgelegen zu haben. Der Götter-Cult der Aegypter, Griechen und Römer, die eine höhere Stufe geistiger Gesittung erstiegen hatten, zeichnete sich von dem Götzendienste der ebengedachten Völker auch dadurch aus, dass sowohl die Opferpriester als auch das Volk zum Theil mit festlich geschmückten Kleidern ihre Opfer verrichteten.

Um die Erkenntniss des einen wahren Gottes unter dem Menschengeschlechte aufrecht zu erhalten, erkor der Herr sich ein eigenes Volk, das „Volk der Auserwählung“. Diesem Stamme, dem er durch bestimmte Gesetze eine hierarchisch-sociale Einrichtung gab, verordnete Er auch eine Stiftshütte, ein Priesterthum und mit ihm ein bestimmtes Opfer. Auch waren nicht nur durch die Vorschriften Jehova's die verschiedenen Caeremonien und die Art und Weise der Opferhandlung näher bestimmt, sondern es war auch im Gesetze angegeben, welcherlei Gefässe und Geräthschaften sich die Opferpriester zu bedienen hatten, ja selbst die Zahl und Beschaffenheit der einzelnen Gewänder, womit die Opferpriester und der Hohepriester im Dienste des Höchsten feierlich bekleidet sein musste, waren ausdrücklich im Gesetze vorgeschrieben.

Dem Buche Exodus zufolge sagt Gott zu Moses: „Du sollst deinem Bruder Aaron heilige Kleider machen in Herrlichkeit und in Ehren“.[3]) Im weitern Verlaufe des eben gedachten Buches wird dann auch in's Einzelne gehend vorgezeichnet, welche Form die verschiedenen Kleidungsstücke der Priesterschaft haben und aus welchen Stoffen sie angefertigt werden sollten. Diesen Vorschriften zufolge zerfallen nach der ausführlichen Angabe des Maimonides[4]) die priesterlichen Gewänder des Mosaischen Opfer-

---

[1]) Hotting in histor. Orient. lib. I, cap. VII.
[2]) Plinius lib. XXII, cap. I.
[3]) Exod. XXVIII. 2.
[4]) Maimon. Hilch. Kele Hammikdasch. cap. X.

Cultus in zwei Hauptabtheilungen, nämlich: in Gewänder, die die Opferpriester anzulegen pflegten, und in Gewänder, womit der Hohepriester in der Regel bekleidet war. Diese letztgenannten „vestes summi pontificis“ zerfallen wieder in die goldenen und in die weissen Gewänder. Der „vestes aureae“ bediente sich der Hohepriester zu jeder Zeit, wenn er überhaupt im Tempel gottesdienstliche Verrichtungen vorzunehmen hatte. Die „vestes albae“ jedoch legte derselbe nur einmal des Jahres an und zwar am Tage des Versöhnungsfestes, das immer auf den 10. des Monats Tisri fiel. Der hohepriesterliche Ornat, der deswegen die „goldenen Gewänder“ genannt zu werden pflegte, weil er mit vielen goldenen Ornamenten reich ausgestattet war, bestand in seiner Gesammtheit aus acht verschiedenen Kleidungsstücken, die wir im Folgenden hinsichtlich ihrer Form und Materie näher beschreiben wollen.

Gleichwie heute die bischöflichen Gewänder sich vornehmlich nur ihrer Zahl und ihrer decorativen Ausstattung nach von den priesterlichen unterscheiden, und der Pontifex mehrere Gewänder übereinander anlegt, deren auch der einfache Priester sich zu bedienen das Recht hat; so machte auch im alten Testamente der Hohepriester nicht nur von jenen Gewändern Gebrauch, die der gewöhnliche Opferpriester trug, sondern er legte zu solchen, die der „turba sacerdotum“ zustehend waren, noch einzelne reich verzierte hinzu, die ihn in seiner Würde als Hohepriester vor den untergeordneten Priestern auszeichneten. Vorläufig weisen wir darauf hin, dass die niedern Priester des alten Bundes bei dem Opferdienste vier verschiedene Gewandstücke durch das Gesetz anzulegen gehalten waren. Der Hohepriester jedoch bekleidete sich zuerst mit den Gewändern, wie sie der grossen Zahl der Priester zuständig waren, und fügte dann diesen Untergewändern noch vier reichere Oberkleider hinzu, so dass sein vollständiger Ornat aus acht verschiedenen Gewandstücken bestand. Wir beabsichtigen, im Folgenden, der Reihe nach, wie sie angelegt wurden, jedes einzelne Bekleidungsstück und zwar zuerst die des einfachen Opferpriesters einer nähern Besprechung zu unterwerfen, und alsdann zur Beschreibung des Ornates des Hohenpriesters, wie derselbe ihm durch das Gesetz Moses vorgeschrieben war, überzugehen. Indem wir so unter gewissenhafter Benutzung der gelehrten Angaben vieler Vorgänger, die vom Herrn selbst angeordneten Gewänder des Mosaischen Jehovadienstes einer eingehenden Erörterung, unter Zugabe der nöthigen Zeichnungen, unterziehen, glauben wir nicht nur den exegeti-

schen Untersuchungen über die verschiedenen einschlagenden Stellen des Cap. XXVIII und XXXIX des Exod. und des Cap. VIII des Leviticus, desgleichen mehrerer andern Stellen der heiligen Schriften einen erwünschten Anhaltspunkt zu bieten, sondern es wird bei dieser Auseinandersetzung auch unser besonderes Augenmerk vornehmlich darauf gerichtet sein, die Gewänder des alten Testamentes, wie das auch namhafte Liturgiker des Mittelalters weiter auszuführen nicht unterlassen haben, als die Prototypen in Parallele zu setzen mit jenen altehrwürdigen traditionellen Gewändern, die von der Kirche zu den gottesdienstlichen Verrichtungen im Laufe der Jahrhunderte gesetzlich in Gebrauch genommen worden sind. Bei dieser Schilderung der Cultgewänder, wie sie nach den alten Satzungen ausdrücklich vorgeschrieben waren, liegt auch noch die andere Absicht nahe, der bildenden Kunst der Heutzeit in Bild und Schrift jene Anhaltspunkte an die Hand zu geben, vermöge derselben namentlich Maler und Bildhauer in den Stand gesetzt werden dürften, bei der so häufig vorkommenden Darstellung der Priester des alten Bundes nicht mehr jene Verstösse, Anachronismen und Willkürlichkeiten sich zu Schulden kommen zu lassen, wie dieselben in den letzten Jahrhunderten oft bei grossen Meistern vorgefunden werden.

I.

DIE GEWÆNDER DES OPFERPRIESTERS.

Im Vorhergehenden haben wir angedeutet, dass nach dem Gesetze Moses jeder Opferpriester im Dienste Jehova's vier verschiedene Gewänder anzulegen gehalten war. Als solche nennen wir: die Beinkleider, „feminalia"; den Leibrock, „tunica"; den Gürtel, „balteus" und die Kopfbedeckung, „pileus". Bei Aufzählung dieser vier priesterlichen Ornatstücke muss es auffallend erscheinen, dass für die Füsse keine Bekleidung gesetzlich angeordnet war. Es trugen nämlich die Priester des alten Bundes, wie das jüdische Gelehrte ausdrücklich hervorzuheben nicht unterlassen, keine Schuhe beim Dienste im Tempel, und geschah das aus dem Grunde, weil Moses und Josua, als sich Gott ihnen offenbarte, dem Ersten bekanntlich im brennenden Dornbusche, dem Andern im Gesichte eines Kriegers, vorher durch die Stimme Gottes gemahnt wurden: „Lege ab die Schuhe von deinen Füssen, denn der Ort, wo du stehest, ist heilig".

Weil nun in der vormaligen Stiftshütte, so wie in dem spätern prachtvollen Tempel zu Jerusalem derselbe Gott sich offenbarte, der auch zu den Vätern vernehmlich gesprochen hatte, so pflegten die Bekenner des alten Bundes, angekommen an den Vorhof der Heiden, ihre Schuhe auszuziehen. Aus demselben Grunde, weil noch in höherer Beziehung der Ort ein heiliger war, lagen sowohl die Opferpriester als auch der Hohepriester den vorgeschriebenen gottesdienstlichen Verrichtungen im Tempel immer unbeschuhet ob. Die gesetzlichen Waschungen, bevor sie ihren Dienst antraten, dienten zunächst dazu, sowohl die blossen Füsse als auch die Hände für die erhabenen Verrichtungen ihres Amtes rein zu erhalten.[1]) Wir werden im Folgenden die oben angeführten vier Gewandstücke im Einzelnen ausführlicher beschreiben, und dürften sich sowohl in dem Namen, der Gestalt und dem zu diesen Gewändern gebrauchten Material viele Analogieen auffinden lassen, die bei der allmäligen Entwickelung und Gestaltung der liturgischen Gewänder des neuen Bundes maassgebend gewesen sind.

1.

Das Unterkleid, „feminalia, brachae“ (michnasim.)

Tafel I. Fig. 1.

Das Gesetz Moses schreibt erst an letzter Stelle die Anlegung des in der Ueberschrift gedachten Gewandes vor. Da wir aber, dem Vorhergesagten zufolge, bei Beschreibung der alttestamentarischen Opfergewänder jene Reihefolge beibehalten wollen, wie dieselben der Opferpriester anzulegen pflegte, so wollen wir hier mit einer ausführlichen Besprechung dieses Untergewandes beginnen. Das Buch Exodus gibt hinsichtlich der Feminalien folgende Vorschrift, worin Zweck und Grösse derselben näher bezeichnet wird. „Et facies illis feminalia linea ad tegendam carnem nuditatis; a lumbis usque ad genua pertingent.“[2]) Zunächst entsteht nun die Frage, aus welchem Stoffe bestand diese priesterliche Beinbekleidung und welche Form und Gestalt dieselbe gehabt habe. Im Allgemeinen sei hier einleitend bemerkt, dass sowohl bei den einfachern als

---

[1]) Hinsichtlich der nackten Füsse bei Verrichtungen des Tempeldienstes erwähnen ältere Schriftsteller, dass namentlich zur kalten Jahreszeit, anstossend an den Tempel, sich ein geschlossener Raum befand, worin immer behufs der Erwärmung der blossen Füsse ein Feuer unterhalten wurde.

[2]) Exod. cap. XXVIII, v. 42.

den reichern Profan-Gewändern des Mosaismus vorzüglich in der Kette (stamen) Leinen zur Anwendung gekommen ist, mit Ausschluss aller seidenen und halbseidenen Stoffe. Auch der ägyptische Opfer-Cult schrieb seinen Priestern das Tragen von durchaus leinenen Gewändern vor, weswegen auch Juvenal die ägyptische Priesterschaar der Isis als die „grex linigerus“ bezeichnet.[1])

Was nun zunächst den Stoff des vorliegenden priesterlichen Gewandes betrifft, so kann durch die Angaben vieler Schriftsteller erhärtet werden, dass dasselbe ebenfalls aus Leinenstoffen angefertigt wurde. Es war aber das „Schesch“, wie das Buch Exodus[2]) diesen Leinenstoff bezeichnet, ein äusserst feines Leinen, wie es in besonderer Güte und Feinheit aus Aegypten bezogen wurde und wie es unter dem Namen „byssus“ oft in den Schriften des alten Testamentes von den spätern Bibel-Uebersetzern richtig bezeichnet wird. Dieser äusserst feine schneeweisse Byssus, woraus die priesterlichen „brachae“ angefertigt waren, bestanden nicht aus losgesponnenen Fäden, sondern die oben angegebene Bezeichnung des Exodus „schesch moschzar“ lässt deutlich erkennen, dass diese zarten Byssusfäden stark gedreht waren. Wie der Ausdruck „schesch“, „sex“ bezeichnet, wurden nämlich die einzelnen Fäden gesponnen aus sechs zartern Fäden. Wir würden ein solches Leinengewebe, aus sechsfach gedrehten Byssusfäden gebildet, heute als ein sechsdrähtiges bezeichnen. Auch der Grieche benannte solche schwere Zeuge, gebildet aus sechsfach gezwirnten Fäden, „ἑξάμιτα“, woher auch das italienische „sciamito“ und das deutsche „Sammet“, englisch „Samite“ wahrscheinlich herzuleiten sein dürfte. Es unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, dass diese Untergewänder der Opferpriester, angefertigt aus dem feinsten ägyptischen Byssus, von blendend weisser Farbe gewesen seien, da schon der Ausdruck „byssus“ den Begriff der „color albus“ in sich trägt.

Wie überhaupt die alt-testamentarischen Priestergewänder nicht aus Zusammensetzungen bestanden, die durch Nadelarbeit erzielt wurden, sondern alle aus einem Stücke gewebt waren,[3]) so lässt sich mit Grund annehmen, dass auch die vorliegenden „brachae“ ebenfalls aus einem Stücke angefer-

---

[1]) Juvenal. lib. II, satyr. 6.

[2]) Exod. cap. XXXIX, v. 28.

[3]) Das geht auch deutlich hervor aus einer Stelle bei Maimonides, Kele Hammikdasch, wo er von den verschiedenen Gewändern spricht und zuletzt damit schliesst, indem er angibt: Et vestes illae Sacerdotii omnes non fiunt opere acus, sed opere textoris ut dicitur „opus textoris“.

tigt wurden und ein „opus textile“, nicht aber ein „opus acus“ waren. Wir werden im Verlaufe dieser Abhandlung näher auszuführen Gelegenheit haben, welcher Vorrichtungen man sich bediente, und wie überhaupt der Webstuhl beschaffen war, auf welchem die im alten Testamente auch für den Profangebrauch üblichen Gewänder ohne Naht angefertigt wurden. Hier sei nur im Vorbeigehen bemerkt, dass auch der Leibrock des Heilandes, worüber die Kriegsknechte bei seiner Kreuzigung das Loos warfen, bezeichnet wird als eine „toga inconsutilis“. Wie es scheint, war bereits in den Tagen des h. Hieronymus die alte Kunst, Kleidungsstücke ohne Naht zu weben, vielfach unbekannt geworden und nicht mehr in Uebung, deswegen nimmt er auch in seinem Briefe an die Fabiola an, diese Beinbekleidung sei genäht gewesen.

Schwieriger als die Angabe über Stoff, Farbe und Art der Anfertigung der in Rede stehenden „brachae“ dürfte die Frage zu beantworten sein, von welcher feststehenden Form war das Untergewand, das der einfache Priester wie der Hohepriester vor allen übrigen Gewändern zuerst als bedeckendes Untergewand anlegte? Indem wir hinsichtlich des Schnittes dieses Unterkleides auf die gelehrten Untersuchungen unseres Gewährsmannes Braunius hinweisen, [1]) glauben wir nach Durchsicht der betreffenden Angaben anderer Schriftsteller hier die Ansicht aussprechen zu können: die „feminalia“ seien nicht von der Form eines Schurzes gewesen, wie sie als „succinctorium“, „διάζομα“ auch von den Zweikämpfern und den Badenden im klassischen Zeitalter getragen zu werden pflegten, sondern die Form sei eine solche gewesen, wie sie auf Taf. I. Fig. 1. veranschaulicht wird. Es war nämlich dieser Lendengurt in zwei Theile getrennt, so dass, wie bei unsern heutigen Unterbeinkleidern, mit jeder Hälfte nur immer ein Bein bekleidet werden konnte, worauf auch die lateinische Bezeichnung „cruralia“, „tibialia“, „ἀναξυρίδης“ zu beziehen sind.

Aus der Eingangs angeführten gesetzlichen Bestimmung des Exodus ist schon zu entnehmen, dass „ad tegendam carnem nuditatis“ diese Unterkleider nicht zu lang zu sein brauchten, sondern dass dieselben von ähnlicher Grösse, wie man heute eines

---

[1]) Vestitus Sacerdotum Hebraeorum autore Joanne Braunio, Amstelodami 1698. Wir fügen hinzu, dass wir in den folgenden Erklärungen zumeist den Angaben des eben genannten Gelehrten gefolgt sind, ohne zu übersehen, was Lundius, Didacus del Castellio in seinem Werke „de ornatu Aharonis“ und Hieron. Sopranis in seinem „de vestitu sacro“ und andere Schriftsteller darüber weitläufiger ausgeführt haben.

ähnlichen Gewandes beim Baden sich bedient, gewesen sein müssen, und dass sie also herunterreichten von den Lenden bis zu den Knieen. Damit nun diese Beinkleider, deren Form und Gestalt wir eben angedeutet haben, nach der Anlegung befestigt werden konnten, so befanden sich an dem obern Rande mehrere Oeffnungen zum Durchziehen eines schmalen Bandes. Diese Schnur wurde nach der Anlegung der Feminalien angezogen und durch einen Strick befestigt. Die Zusammenschnürung dieses Untergewandes wurde unterhalb der Brust um die Lenden vorgenommen. Da, wie vorher angegeben, dieses ehengedachte Untergewand aus einem Stücke gewebt war und nach keiner Seite Oeffnungen hatte, so leuchtet es ein, dass bei Verrichtung von Bedürfnissen dasselbe losgelöst werden musste.

Hinsichtlich des Zweckes und der Bestimmung dieser „brachae“ deuten wir im Vorbeigehen darauf hin, dass das Gesetz dieses bedeckende Untergewand schon deswegen ausdrücklich vorgeschrieben habe, um den Priestern des reinen Jehova-Dienstes auch in ihrer Bekleidung eine Unterscheidung zu geben von den Götzendienern des Baal-Pehors, die, wie wir das oben andeuteten, einem schändlichen Culte ohne Bedeckung oblagen. Auch hatte dieses Untergewand noch den nähern Zweck, dass, wenn der Opferpriester bei seinen verschiedenen Verrichtungen im Tempel vor den Augen des Volkes durch irgend eine Veranlassung hinstürzte, die priesterliche Würde nicht durch eine unziemende Entblössung gefährdet werden konnte. Maimonides fasst in seinem More Novochim, Lib. III, Cap. LX die Gründe, weswegen die Priester durch das Gesetz gehalten waren, diese Unterkleider zu gebrauchen, im Folgenden zusammen, indem er sagt: „Jam pridem nosti manifesto cultum Pehoris illis temporibus postulasse, ut verenda detegerent; ideo jussit Deus sacerdotibus, ut facerent sibi brachas, ad tegendam nuditatem tempore ministerii, eadem etiam de causa prohibitum fuit, ad altare ne ascenderent per gradus, ne eorum nuditas detegeretur.“

2.

Der Leibrock, „tunica talaris“ (chethoneth).

Tafel I. Fig. 2.

Als zweiten Gewandstückes bediente sich der Opferpriester, nach Anlegung der ebengedachten Unterkleider, eines den Oberkörper eng umgebenden Leibrockes, der bis zu den Füssen hin faltenreich herunterfloss und bis zu dem Knöchel des Fusses

reichte. Das Gesetz Moses hatte denselben im Buche Exodus vorgeschrieben in folgenden Worten: [1]) „Porro filiis Aaron tunicas lineas parabis"; und ferner: „filios quoque illius applicabis et indues tunicis lineis."

Es wäre nun zuerst zu untersuchen, aus welchem Stoffe diese Tunik angefertigt war, die Hieronymus in seinem Briefe an Fabiola auch „camisia" nennt [2]) und hernach zuzusehen, welche Beschaffenheit und Gestalt dieselbe gehabt habe. Hinsichtlich des Stoffes des priesterlichen Leibrockes bemerken wir, dass ebenfalls, wie die „feminalia", auch dieser Talar des Opferpriesters aus einem äusserst feinen ägyptischen Leinen, einem kostbaren Byssusstoffe angefertigt werden musste. [3]) Und zwar war dieser Leinenstoff, aus welchem das ebengedachte Gewand angefertigt zu werden pflegte, ein dichtes Gewebe, bestehend aus gezwirnten Leinfäden, deren jeder aus sechs Fäden (Sechsdraht) zusammengesetzt war. Dieser Byssusstoff, der zu dem ebengedachten Ornatstück verwandt wurde, war jedoch nicht glatt gewebt, sondern zeigte ein kleines, immer wiederkehrendes Muster. Dieses Dessin befand sich nicht nur allein, wie Einige meinen, an der „tunica" des Hohenpriesters, sondern auch an der des gewöhnlichen Opferpriesters eingewirkt. Von welcher Beschaffenheit und Form war dieses durch das „opus textoris" erzielte Muster der Tunik? Jedenfalls eine solche Musterung, wie dieselbe der Webstuhl in der vorchristlichen Zeit in seiner einfachen Einrichtung in Leinenstoffen hervorbringen konnte. Wie das auch das ganze Mittelalter hindurch der Fall war, wurden in der Gebild- oder Leinenweberei entweder polygone Dessins, die sich aneinander schlossen, angewandt, oder es bestanden diese Dessinirungen, ähnlich den griechischen Mäanderformen, aus geraden Linien, die sich zu Vielecken vielgestaltig zusammensetzten und gegenseitig verbanden. Gleichwie man heute bei gewöhnlichem Leinen für alltäglichen Gebrauch auch noch einfache zusammenhängende Dessins von kleinen Quadraten, Sechsecken, anzubringen pflegt, die keine complicirte Einrichtung des Webestuhls erfordern, so kamen auch in dem klassischen Zeitalter der Griechen für Leinwebereien solche naheliegende polygone Muster meistens zur Anwendung. Ebenso zeigte auch das feine Byssus-Gewebe, woraus

---

[1]) Exod. cap. XXVIII, v. 40 und XXIX, 8.

[2]) Hieraus dürfte die französische Benennung „chemise", so wie auch der Ausdruck „Camisol" entstanden sein.

[3]) Josephi antiq. lib. III, cap. VIII.

der priesterliche Leibrock angefertigt wurde, ein solches vieleckige Muster, das uns Maimonides [1]) hinsichtlich seiner Beschaffenheit näher beschreibt, wenn er sagt: „tunica cum Sacerdotis Magni, tum caeterorum Sacerdotum fundis consita erat; habuit enim multas domos in sua textura, quemadmodum stomachus, quem reticulum dicunt, prout textores facere solent vestes duras.“ Aus der Angabe des ebengedachten jüdischen Gelehrten geht also hervor, dass die in dem Priestertalar eingewebten Dessins sich netz- oder maschenförmig aneinander setzten, ähnlich den Zellenbildungen, wie dieselben netzförmig sich in dem Magen verschiedener Thiere darstellen. Jene Autoren dagegen irren, die annehmen, das Dessin des Leibrockes habe sich gebildet durch kleine vertiefte runde Kreise, die sich in Weise von kleinen Augen aneinander fortsetzen, weshalb sie auch unrichtig den zum Leibrock verwandten Stoff als „byssus ocellaris“ [2]) bezeichnet haben. Das Muster in dem Priesterrock setzt sich nämlich nicht in runden Vertiefungen gleichmässig fort, sondern bildet kleine Grübchen, die sich, in Sechsecke geformt, aneinander schliessen, ähnlich wie auch solche hexagone Bildungen in den Bienenzellen der Honigkuchen vorkommen. Zur bessern Veranschaulichung dieses Gebildmusters der „tunica“ haben wir auf Taf. I, 2 und auf Taf. II bei den Abbildungen des Leibrockes diese zellenförmigen Vertiefungen angedeutet, wie dieselben, in Vergleich mit mehrern ältern Gebildmustern unserer Sammlung, als „pallia reticulata oder lacuata“ beschaffen gewesen sein mögen. Wie das durch die Technik der Weberei im Leinen herbeigeführt wurde, waren die Umrisse dieser Polygone ziemlich hoch aufliegend durch den Einschlag gebildet und nimmt es den Anschein, als ob die innern Flächen dieser sechseckigen Figuren, die durch die Kette gebildet wurden, als Vertiefungen, Grübchen nach Innen sich herausstellten. Unseres Wissens nach dürften sich heute kaum, aus vorchristlicher Zeit herrührend, gemusterte Byssusstoffe erhalten haben, die ein mit dem eben beschriebenen verwandtes Dessin aufweisen können. Die Leinenstoffe, die jetzt noch als verwandte Analogieen mit dem oben gedachten Byssusstoffe in Betracht gezogen werden können, fanden wir als Umhüllungen zu den ägyptischen Mumien. Namentlich war der Byssusstoff von grosser Feinheit und Schönheit, in welchem wir in der Kunst- und Alterthums-Sammlung

---

[1]) Maimonides, „Kele hammikdasch“, cap. VIII.

[2]) Samuel Lee, De templo Salomonis. cap. IV.

der alten Abtei St. Gallen in der Schweiz eine ägyptische Mumie eingehüllt fanden.[1])

In Rücksicht auf Grösse und Ausdehnung des vorliegenden priesterlichen Gewandes, das wir auf Taf. I. Fig. 2. in kleinerm Bilde für sich allein veranschaulicht haben, sei bemerkt, dass nach der Vorschrift des Gesetzes die „tunica“ der körperlichen Ausdehnung des Tragenden anpassend gemacht wurde. Wie es nun scheinen will, umschloss sie jedoch nicht zu enge den Oberkörper. Auch hatten die Aermel eine mässige Breite, reichten bis zum Knöchel der Hand und wurden an dieser Stelle nicht geschlossen. Nach unten hin musste dieses zweite priesterliche Gewandstück eine solche faltenreiche Ausdehnung haben, dass der Träger desselben beim Ausschreiten und bei Verrichtung seiner verschiedenen Amtsfunctionen durch die Enge desselben nicht im mindesten behindert war. Ferner musste dieser Leibrock die gesetzliche Länge haben, d. h. er musste bis zum Knöchel „ad talum“ des Fusses herunter reichen. Hatte er diese vorgeschriebene Grösse nicht und zeichnete sich derselbe durch seine Kürze aus, so zwar, dass ein Theil der unbedeckten Beinschenkel zum Vorschein kam, so waren die darin vorgenommenen Amtsverrichtungen ungültig;[2]) reichte jedoch die „tunica“ über die Knöchel herunter, so dass sie beim Gehen nachgezogen wurde, so machte dies die Amtsverrichtung nicht ungültig, und war es alsdann gestattet, die zu langen Tuniken vermittels des Gürtels ein wenig aufzuschürzen, so dass sie auf die rechte Länge einer gesetzmässigen „ποδήρης“ zurückgeführt werden konnten. Da die priesterlichen Gewänder nach der Vorschrift Moses „ad gloriam et ad honorem“ be-

---

[1]) Aehnliche polygone Dessins von höchst merkwürdiger Beschaffenheit, offenbar griechische Bildungen, sollen sich auch, der Mittheilung eines sachkundigen Freundes zufolge, in dem künstlich gewebten Leintuche befinden, das als kostbare Reliquie in der ehemaligen Reichs-Abtei Corneli-Münster bei Aachen aufbewahrt wird. Nach den einstimmigen Berichten vieler Chronisten ist das jenes Tuch, worin als „sindon mundum“ der Leichnam des Heilandes mit Spezereien gesalbt, eingewickelt und in's Grab gelegt worden ist. Durch Karl den Grossen kam dieses Heiligthum nach Aachen, und wurde dasselbe durch seinen Sohn, Ludwig den Frommen, mit andern Schätzen an seine Lieblingsstiftung Corneli-Münster gebracht. Auch die Textur dieses grossartigen Gewebes soll von höchst merkwürdiger Beschaffenheit sein, und dürfte dieselbe einen Schluss ziehen lassen, von welcher stofflichen Beschaffenheit die Byssus-Gewebe der hohenpriesterlichen Kleidung und insbesondere die mit netzförmigen Dessins durchwebte „tunica“ gewesen sein dürfte. Vgl. Dr. Floss, geschichtliche Nachrichten über die Aachener Heiligthümer, Seite 110 und 111.

[2]) Jarchius, Cod. Sevachim. cap. II.

schaffen sein mussten, so hebt Maimonides [1]) hervor, dass die Tunik aus neuen und feinen Stoffen angefertigt sein und dass aller Schmutz und jede Beschädigung, die durch das Alter des Zeuges und längern Gebrauch desselben sich einstellen mochten, fern gehalten werden mussten. Die competenten Ausleger der betreffenden Stellen des Buches Exodus und des Leviticus sind darüber im Unklaren, ob das in Rede stehende Gewand behufs des leichtern Anlegens oben am Halse einen bis zur Brust herunter reichenden Einschnitt, Oeffnung, gehabt habe, und ob die Schliessung des Gewandes oben erfolgt sei durch eine Art „fibula", Agraffe. Andere dagegen und unter diesen auch unser Gewährsmann Braunius sprechen sich mit einem Aufwande von grosser Gelehrsamkeit mit Bestimmtheit dahin aus, dem wir unserer Seits auch beipflichten: die priesterliche „ποδήρης" habe oben um den Hals eine weite Oeffnung gehabt, so dass beim Anlegen der Kopf bequem durchgelassen werden konnte. Gleichwie nun die Feminalien, wie wir auf Seite 331 im Vorhergehenden gezeigt haben, am obern Rande eine Menge kleiner Oeffnungen hatten, wodurch behufs des engern Anziehens und des Gürtens ein Band gezogen wurde, so zeigte auch, wie das die Abbildung auf Tafel I. Fig. 2. veranschaulicht, der obere Halsausschnitt der „camisia" nach gleichen Zwischenräumen eine Menge solcher Oeffnungen, wodurch eine dünne Leinenschnur (ligatura, funiculum) durchgezogen wurde, vermittels welcher das Gewand oben am Halse, wie es dem Tragenden beliebte, enger oder weiter zugeschnürt werden konnte. Im Buche Exodus heisst es ferner hinsichtlich des Leibrockes: „et fecerunt tunicam byssinam, opere textoris". [2]) Die Ausleger Josephus, [3]) Maimonides und Andere deuten einstimmig diese Stelle dahin, dass die „tunica talaris" sowohl der Opferpriester als des Hohenpriesters ohne Naht durchaus aus einem Stücke gewebt gewesen sei. Auch die Aermel waren getrennt aus einem Stücke angefertigt, vgl. Massechet Joma Cap. VII., das darüber angibt: „manicae vestium Sacerdotum texuntur seorsum, vestibusque junguntur, pertingunt autem ad volam manus." Es entsteht nun die Frage, ob die für sich getrennt gewebten Aermel auf eine künstliche Weise auf dem Stuhle angewebt, oder ob dieselben durch Nadelarbeit angenähet wurden. Viele Schriftausleger und unter diesen auch der h. Hieronymus und Andere, die ihm gefolgt sind, sagen, der lange

---

[1]) Kele Hammikd. cap. VIII.

[2]) Exod. XXXIX, 25.

[3]) Antiq. lib. III, cap. VIII.

Leibrock so wie auch jeder der beiden Aermel seien getrennt für sich gewebt worden; die Aermel jedoch seien nachher mit der Nadel angefügt worden. Da im Occidente früh schon die Kunst der Weberei, die die Aermel ohne Naht mit einem ebenfalls nahtlosen Gewande durch Weberei zu verbinden wusste, in Abnahme gekommen war, und man sich also nicht das oben angedeutete technische Verfahren erklären konnte, so begreift es sich, wie man dazu überging, anzunehmen, die „tunica" sei hinsichtlich der Anfügung der Aermel nicht, wie der Exodus angibt, ein „opus textoris", sondern ein „opus acus". Wir werden im Folgenden an der Stelle, wo in Abbildung die Art und Beschaffenheit des ältern Webstuhles nachgewiesen werden wird, ausführlicher angeben, auf welche Weise im alten Testamente die „tunica inconsutilis" durch Weberei erzielt wurde, und wie auch den gründlichen Forschungen des gelehrten Braunius zufolge die Kunst der Alten es verstand, sogar die Aermel durch die Webekunst mit dem Leibrock als ein Ganzes zu verbinden, wie das heute noch bei verschiedenen Völkern des Orients in Gebrauch sein soll. Dem oben Gesagten zufolge war also die priesterliche, desgleichen die hohepriesterliche „ποδήρης" ein bis zu den Knöcheln herunterfliessendes Gewand aus feinem sechsdrähtigem ägyptischen Leinen, in einer solchen Musterung gewebt, dass sich kleine sechseckige Vertiefungen bildeten. Dieselbe war ein „indumentum inconsutile", das sich ohne Faltenbrüche dem Oberkörper und den Armen glatt anlegte und nach Unten hin, zum unbehinderten Ausschreiten, einen weiten Rand hatte. Vermittels einer durchgezogenen Schnur wurde der Halsausschnitt der „camisia" nach Anlegung derselben oben zusammengezogen, wie das in der Abbildung auf Tafel I, Fig. 2. näher veranschaulicht ist.

Gleichwie die Synagoge die Grundlage bildet, auf welcher der Fundamentalbau der Kirche gelegt worden ist, so haben ältere Liturgiker und Symboliker bei der Deutung und Erklärung der gottesdienstlichen Gewänder des Christenthums die einzelnen Gewandstücke des alt-testamentlichen Jehovadienstes ebenfalls als Norm und Maassstab betrachtet, nach welcher als Prototypen die Gewänder des geheimnissvollen Opfers des Christenthums sich gestaltet haben. Von allen Liturgikern führt Durandus, Bischof von Mende, in seinem bekannten Werke „Rationale divinorum officiorum" mit der ihm eigenthümlichen eingehenden Tiefe in einem besondern Capitel seines verdienstvollen Buches „de indumentis legalibus" weiter die vergleichende Parallele aus, wie das einzelne Gewandstück des Opferpriesters und des Hohenpriesters

den einzelnen Ornaten des Priesters und Bischofes des Christenthums entsprach. Ohne uns jedoch weitläufiger einzulassen auf die reiche phantasievolle Auslegung und Deutung, namentlich in allegorischer und tropologischer Beziehung, wie sie der eben erwähnte geistreiche Bischof in schwungvoller dichterischer Weise näher auseinandersetzt, werden wir im Folgenden am Schlusse der Beschreibung eines jeden einzelnen Cultgewandes, wie der alte Bund dasselbe vorschrieb, in Kürze darauf hindeuten, welche Verwandtschaften und Aehnlichkeiten im Christenthume dem Rhabanus Maurus, Walafried Strabo, Amalarius und Andern zufolge sich mit den mosaischen Opfergewändern vergleichsweise herausstellen dürften.

Sobald der Priester des mosaischen Gesetzes die vorgeschriebene Waschung von Hand und Fuss vorgenommen hatte, legte er, wie früher nachgewiesen, die Feminalien an, auf dass er sich daran erinnere, dass er mit reinem Herzen und reinem Körper, in Ehrbarkeit und Enthaltsamkeit dem Herrn das Opfer darbringe. So nimmt auch der Priester der Kirche vor der Opferung die Waschung der Hände vor und da er schon vor der Aufnahme in den Priesterstand das Gelübde der Reinigkeit und Keuschheit abgelegt hat, so bekleidet er sich, wie ältere Liturgiker es wollen, zuerst mit dem „humerale“ oder auch, wie Andere meinen, mit den „tibialia“, damit durch diese beiden Bekleidungsstücke die Blösse des Halses und der Füsse bedeckt werde. Da der Priester vor Anlegung der Cultgewänder bereits vorher bedeckende Unterkleider, die nicht zum Ornate gehören, angelegt hat, so dürften als Parallelen keine Gewandstücke beim heutigen Ornate sich vorfinden, die mit den oben beschriebenen „brachae“ im Entferntern gleichbedeutend wären, als die bischöflichen Tibialien und Sandalen und das oben gedachte Schultertuch „amictus“ als Halsbedeckung. Namentlich wird durch dieses verhüllende Untergewand, das „humerale“, das ebenfalls wie die „feminalia“ aus einfachem Leinen besteht, jener Theil des Körpers bedeckt, dessen auffallende Blösse verletzt hätte, zumal man im Mittelalter im gewöhnlichen Leben als Untergewand keine besondere Halsbedeckungen zu tragen pflegte. Leichter jedoch findet man an der Hand älterer Liturgiker die Vorbedeutung für das zweite priesterliche Gewandstück, die Albe (camisia) in der alt-testamentarischen „tunica“, deren Form und Beschaffenheit wir oben näher angegeben haben. Gleichwie die Tunik des A. T. ist auch die priesterliche Albe, wie sie heute noch im kirchlichen Gebrauche ist, was Schnitt und Form betrifft, fast vollständig übereinstimmend

beschaffen, nur mit dem Unterschiede, dass der Leibrock im A. T. mehr auf die Grösse und Ausdehnung des Körpers berechnet war und enger denselben umschloss. Auch der Stoff, woraus die Tunik ehemals und die Albe heute angefertigt wurde, ist vielfach als ein verwandter zu betrachten, indem ehemals wie auch heute dieses priesterliche Untergewand aus reinem Leinen angefertigt werden musste. Wenngleich auch der Grundstoff, woraus nach der Vorschrift des Exodus der Talar der alt-testamentarischen Opferpriester angefertigt wurde, von kostbarem Byssus, d. h. dem feinsten Pelusinischen Leinen war, und mit dieser Feinheit des Materials der heutige zu den priesterlichen Alben benutzte Leinenstoff nicht immer einen strengen Vergleich aushalten dürfte, so kamen doch im Mittelalter die Alben, besonders aber die Pontifical-Alben der Bischöfe, was Feinheit und Kostbarkeit des Materials betraf, den feinen Byssusgewändern im Alterthume bedeutend näher und übertrafen dieselben an Feinheit des Stoffes und der kunstreichen Ausstattung um Vieles. Es wurden nämlich die reichern bischöflichen Alben häufig aus weisser Seide angefertigt und pflegten die Säume derselben meistens mit kostbaren Goldstickereien verziert zu werden. Auch in Bezug auf die symbolische Bedeutung finden sich verwandtschaftliche Analogieen sowohl hinsichtlich der Tunik im A. T. und der Albe im N. T. Beide priesterliche Gewänder zeichneten sich, wie bereits oben bemerkt, durch ihre blendend weisse Farbe aus, hergenommen nicht von der Wolle eines unreinen Thieres, sondern aus den feinsten Fasern einer Pflanze (linum) und versinnbilden, ältern Symbolikern zufolge, die äussere Unschuld und Makellosigkeit, womit der Priester geziert sein soll, wenn er mit reinen Händen das Versöhnungsopfer dem Allerhöchsten darzubringen im Begriffe steht.

3.

Der Gürtel, „balteus zona“, (abanet).

Tafel I. Fig. 3.

Nach Anlegung des Leibrocks umgürtete sich der jüdische Opferpriester nach der Vorschrift des Herrn[1]) mit einer Leibbinde. Hinsichtlich der materiellen und künstlerischen Beschaffenheit dieses „balteus“ muss angegeben werden, dass, ohne

---

[1]) Lib. Exod. XXVIII, 4, 39, cap. XXIX, 8 und XXXIX, 28.

äussern Unterschiede, der Gürtel des Hohenpriesters mit dem des Opferpriesters dieselbe Form und eine ähnliche Ornamentationsweise zeigte. Bevor wir im Folgenden die Länge und Breite dieses Gürtels, so wie seine stoffliche und artistische Beschaffenheit in Betracht ziehen und auf die Analogieen des mosaischen „balteus“ mit dem priesterlichen „cingulum“ des neuen Testamentes hinweisen, sei es gestattet, einige allgemeine Bemerkungen über den Gebrauch des Gürtels im vorchristlichen Alterthume vorauszuschicken. Ohne uns hier des Weitern zu ergehen über die Abstammung des hebräischen „abanet“, worüber bei Braunius das Nähere zu ersehen ist, lassen wir es auch hier dahingestellt sein, ob, dem ebengedachten Schriftsteller zufolge, von dem hebräischen Worte abanet und dem gleichbedeutenden banat das deutsche Wort Band abzuleiten sei. Das steht über allem Zweifel erhaben, dass die Leibbinde nicht nur bei den Juden, sondern auch bei den ältesten Culturvölkern in Gebrauch war. Es wurde nämlich im Alterthum der Gürtel dazu gebraucht, um den lang herunterfliessenden Leibrock aufzuschürzen und ihm eine solche Länge zu geben, dass er beim Gehen nicht hinderlich und lästig war. Auch wurde und wird heute noch der Gürtel bei orientalischen Völkern dazu benutzt, um sich desselben gleichsam als Beutels zu bedienen und Münze und andere kleinere Gebrauchsgegenstände darin aufzubewahren. Von den Hebräern, den Phöniziern und Chaldäern scheinen die Römer den Gürtel und seinen Gebrauch übernommen zu haben. Die Leibbinden, deren man sich in der vorchristlichen Zeit zu bedienen pflegte, waren zuweilen von Thierfellen oder von Leder; einen solchen ledernen Gürtel, „ζώνη δερμαλίνη“ trug nach Matth. III, 4. auch der Vorläufer Johannes, desgleichen auch der Prophet Elias. Dasselbe geht auch aus einer Stelle bei Varro [1]) hervor, wo es heisst: „balteum fuisse cingulum e corio“. Aber auch aus reichern Stoffen pflegte man namentlich in der römischen Kaiserzeit solche Gürtel und Leibbinden anzufertigen. So spricht Trebellius in seiner „vita divi Claudii“ von einem silbervergoldeten Gürtel, der, wie es scheint, aus gezogenen Silberfäden gewirkt war. Auch bediente man sich solcher kostbaren Gürtel aus Goldfäden angefertigt, wie das beim Homer, Plutarch und andern ältern Schriftstellern zu ersehen ist. Ferner trug man sogar Gürtel von Erz, und das war namentlich bei den Saliern der Fall; endlich fanden auch bei den Profan-

[1]) Varr. de ling. lat. lib. IV.

Gewändern des Alterthums Gürtel und Leibbinde, in Leinen gewebt, häufig ihre Anwendung. Die Gürtel in Leinen waren bei den Römern meistens unter dem Namen „fascia“ in Gebrauch; aus Leinenstoff bestand ebenfalls der „balteus militaris“.

Aus welchen Stoffen war der priesterliche Gürtel im A. T. angefertigt und wie unterschied derselbe sich von den Leibbinden, die zum gewöhnlichen Profangebrauche bestimmt waren?

Der „balteus“ im A. T., dessen sich die Priester als „indumentum legale“ bedienten, bestand aus doppelter Materie, nämlich aus Leinen und aus Wolle. Die Vorschrift des Exodus Cap. XXXIX, 28. hinsichtlich der Materie, aus welcher der Gürtel angefertigt werden musste, lautet nämlich: „et (fecerunt) cingulum vero de bysso retorta, hyacintho, purpura ac vermiculo bis tincto.“ Die Kette des Gürtels bildeten Byssusfäden, die sechsfach gedreht waren. Unter Byssus haben wir hier zu verstehen, wie überhaupt wenn in der Schrift von Byssus die Rede ist, ein zartes ägyptisches Leinen, das an Feinheit der Seide nahe kam. Auch Flavius Josephus sagt an einer Stelle in seinen „antiquitates“, wo er vom Gürtel redet, deutlich: „stamen ex sola bysso est.“ Ob nun die verschiedenen Muster und Ornamentationen des Gürtels erzielt wurden durch den Einschlag von gefärbter Wolle oder aber ob in den Gürtel, durchaus aus feinstem Byssus gewebt, die Ornamente eingestickt worden sind, dürfte nicht Sache einer weitern Discussion sein, da diese Farbendessins dem Buche Exodus zufolge im Gürtel angebracht wurden durch das „opus plumarium“, das identisch ist mit unserer Stickerei, dem römischen „opus phrygionicum“. Wenn es also feststeht, dass der Gürtel der Priester aus einer „materia mixta“ von Leinen und Wolle bestand, so wäre hiernach in Frage zu ziehen, mit wie vielen Farben der Gürtel in gefärbter Wolle durch Nadelarbeit gehoben wurde. Die h. Schrift antwortet darauf in dreifachen Farbtönen, nämlich: in Hyacinthfarbe, in Purpur und in Coccus. Die hyacinthfarbige Wolle war nicht, wie die Farbe des gleichnamigen Edelsteins, gelblich, sondern nach der Angabe älterer Schriftsteller himmelblau, „color coeruleus“. Die Purpurwolle, die der Grieche später mit dem Ausdrucke βλαττή bezeichnet, war aus dem Safte der phönizischen Purpurschnecke (murex) gewonnen, ein dunkel Violet, das sich dem Blau näherte, deswegen auch „schwarzer Purpur“. Die mit dem Coccus gefärbte Wolle endlich hatte einen hellrothen Farbton, der dem heutigen Carmoisin nahe kommt; es war nämlich der Coccus identisch mit dem Safte, gewonnen aus dem Insecte, das der Araber „kermes“

nannte und das wir heute mit dem Worte Cochenille zu bezeichnen pflegen. Diesen „vermiculus bis tinctus", der zuweilen auch identisch für Purpur steht, deswegen auch zusammen angeführt wird, dürfte man, da der Purpur, aus dem Safte der Murexschnecke gewonnen, äusserst kostspielig war, als Ersatzmittel und billigeres Surrogat für den echten phönizischen Purpur betrachten. Schwer dürfte es halten, die Muster näher zu bestimmen, mit denen die priesterliche Leibbinde von Byssus in vielfarbiger Wolle durch Stickerei verziert war. Da der zweite Tempel des Herodes, der sehr detaillirten Beschreibung des Flavius Josephus zufolge, im griechischen Style erbaut war, da überhaupt griechische Kunst und griechische Sitten namentlich in jenen Tagen bei dem Volke der Auserwählung Eingang gefunden hatten, als „das Scepter von Juda genommen war", so lässt es sich mit aller Wahrscheinlichkeit annehmen, dass auch die vielfarbigen eingestickten Muster in dem Byssusgürtel der Priester im Style und in der Art und Weise griechischer Ornamente jener Tage angebracht waren. Wir haben es uns erlaubt, bei der polychromatischen Abbildung des Gürtels in der bildlichen Darstellung der „indumenta legalia", womit auf Taf. II der Opferpriester bekleidet ist, ein gräcisirendes farbiges Ornament, dem Palmblatt entlehnt, im Gürtel anzubringen, wie es ähnlich auf den schmalen Flächen des Gürtels formell gestaltet gewesen sein mag. Um sicher zu gehen, haben wir dieses einfache Ornament als „opus polymitum" dem äussern Rande des kunstreich gestickten Obergewandes jenes römischen Triumphators entlehnt, wie dasselbe auf den berühmten sculptirten Elfenbein-Diptychons aus dem Domschatze zu Halberstadt ersichtlich ist. — Ein römischer Feldherr auf dem einen Flügel des Consular-Diptychons ist nämlich als Sieger mit einer reich gestickten „toga picta et palmata" bekleidet[1]) und ist der äussere Rand mit einer ähnlichen gräcisirenden Guirlande verziert, wie eine solche als „opus phrygionicum" in der vorchristlichen Zeit an schmalen Rändern und Gürteln häufiger figurirt haben mag.

Die Gürtel der vorchristlichen Zeit hatten meist eine ansehnliche Länge und ziemliche Breite; auch die priesterliche Leibbinde der Synagoge hatte nach Maimonides eine Länge von 32 Ellen.[2])

---

[1]) Vgl. die Darstellung dieses merkwürdigen Reliefs in der II. Lieferung des vorliegenden Werkes auf Tafel 1 und die Beschreibung desselben auf Seite 129.

[2]) Hil. Kele Hammikd. cap. VIII.

Auch Barselonius, übereinstimmend mit den übrigen jüdischen Gelehrten, gibt hinsichtlich der Grösse dieselbe Längenausdehnung des Gürtels an. Es hätte dann allerdings dieser Gürtel eine unglaublich grosse Ausdehnung gehabt, wenn man, den Berechnungen von R. Meier ap. Buxtorf histor. arc. foed. c. 7. zufolge, annimmt, dass eine heilige Elle, die nachweislich zur Bemessung aller Geräthschaften des Tempels gebraucht wurde, eine Länge von 6 flachen Händen hatte. Setzt man die flache Hand auf vier Finger Breite an und berechnet auf den Finger einen Zoll, so hatte die heilige Elle 24 Zoll und würde demnach der Gürtel die fast hinderliche Länge von 62 Fuss gehabt haben. Hinsichtlich der Breite des priesterlichen „ligamentum“ weicht jedoch Josephus von der Angabe des Maimonides insofern ab, als der Erstere angibt, dass der Gürtel 4 Finger breit gewesen, wogegen der Zweite mit Bestimmtheit versichert, derselbe sei nur 3 Finger breit gewesen.

Weil alle priesterlichen Gewänder des Alterthums ohne Naht gewirkt sein mussten, so war auch der Gürtel gleichsam rund und ohne Ende gewebt, so dass er im Innern hohl war, ähnlich der abgezogenen Haut einer Schlange. Denselben Ausdruck braucht auch Flavius Josephus, wo er in seinen „Alterthümern“ von Gürtel spricht. Dadurch, dass im Alterthum der Gürtel in Weise eines Beutels oder einer Schlangenhaut hohl gewebt war, kam es auch, dass die Römer, namentlich das Militair, das Stipendium häufig im Gürtel zu tragen pflegten.[1] Auch war das bei den profanen Leibbinden der Juden Fall, dass sie sich nämlich des Gürtels gleichsam als Geldbeutels bedienten, wodurch auch die betreffenden Stellen bei Matth. Cap. X, 9. und bei Marc. VI, 8. ihre Erklärung finden. Es entsteht hier nun noch die Frage, in welcher Weise die oft gedachte priesterliche „fascia“, die eine so grosse Länge hatte, getragen wurde. Nach Flavius Josephus[2] wurde dieser 32 Ellen lange Gürtel mehrmals um den Oberkörper geschlungen, „semel atque iterum“. Die beiden unten ausmündenden Streifen flossen dann reich bis zum Knöchel herunter, wenn der Priester nicht im Dienste war, damit, wie der ebengedachte Gewährsmann angibt, dadurch die Würde und die Feierlichkeit des Anzuges gehoben wurde. Nach Josephus scheint also der Gürtel doppelt um den Oberleib gewunden worden zu sein. Ist das der Fall, so musste,

[1]) Vgl. Vopiscus in vit. Aureliani.
[2]) Antiq. lib. III, cap. VIII.

unserer Ansicht nach, der Gürtel doppelt zusammengeschlagen werden, ehe die Umgürtung vorgenommen wurde, damit die beiden untern Enden bis zum Knöchel herunterreichen und nicht nachgeschleppt werden sollten. Barselonius und andere jüdische Gelehrte geben an, dass das priesterliche Cingulum vielfach „multoties" um den Körper gelegt wurde, was nicht bei den Binden vorgenommen zu werden pflegte, die zu seiner Zeit in Gebrauch waren.[1]) Eine genaue Vermessung, die wir zu diesem Behufe mit einer 32 „ulnae" langen Schnur angestellt haben, ergab, dass der alt-testamentarische Gürtel, bei seiner grossen Länge, wenigstens vierzehnmal und, wenn er doppelt genommen wurde, also siebenmal um den Oberkörper geschlungen werden musste, damit die beiden untern Enden des Gürtels bis zu den Knöcheln reichlich herunterfallen, und damit desgleichen auch die beiden Schlingen, die durch den Knoten bei der Zusammenschnürung auf der Brust sich bildeten, einen zierlichen und reichen Faltenwurf abgeben konnten.

Die Umgürtung der Tunik vermittels des Cingulums wurde vom Priester nicht unmittelbar unter den Armen vorgenommen, sondern mitten um die Brust, nicht zu nahe den Lenden, damit, wie es im Gesetz ausdrücklich vorgeschrieben war, die Priester sich nicht gürten sollten „im Schweiss", d. h. an jenen Stellen des Körpers, die am meisten ausdünsten, unter den Armen und unter den Lenden; die Umgürtung sollte also da geschehen, wo unmittelbar unter der Brust sich die Rippen befinden.

Was nun den Gebrauch dieses eben beschriebenen Gürtels betrifft, so diente derselbe ausserdem, dass er als auszeichnendes priesterliches Gewand auf Befehl des Herrn vorgeschrieben war, auch noch dazu, wie bereits oben bemerkt wurde, um bei den gewöhnlichen Priestern den Leibrock aufzuschürzen, im Falle er zu lang war und bis über die Knöchel herunter reichte. Dieses Gewandstück war bei Verrichtung der priesterlichen Functionen im Tempel unumgänglich nothwendig, so zwar, dass derjenige eine schwere Schuld auf sich lud, der ohne Gürtel einen Dienst im Tempel vor dem Herrn zu verrichten wagte. Deswegen war auch die Opferhandlung, die ein Priester im Tempel vornahm, ohne mit diesem Ornatstücke bekleidet zu sein, ungültig; sobald er aber seinen Tempeldienst verrichtet hatte, war er gehalten, auf der Stelle die priesterliche „zona" abzulegen. So lange der Priester im Tempel, mit dem auszeichnenden Gürtel bekleidet, keine

---

[1]) Vgl. Barselonius praedicto XCIX.

Amtshandlung vorzunehmen hatte, fielen, um die Würde und Feierlichkeit des Gewandes zu heben, die äussern Enden des Gürtels bis zu den Füssen frei herunter; sobald er aber eine Verrichtung auszuführen hatte, so pflegten die beiden Enden des Gürtels, wie es die Abbildung auf Tafel II zeigt, über die linke Schulter geworfen zu werden.

Da, wie wir im Vorhergehenden gesehen haben, die Tunik der mosaischen Opfergewänder mit der Albe des neuen Bundes, sowohl ihrer Form als ihrer stofflichen Beschaffenheit nach, grosse Aehnlichkeit hat und als prototypisches Gewand, nach Auslegung älterer Liturgiker, betrachtet werden kann für den spätern Gebrauch der „linea tunica" in der Kirche, so dürfte auch mit demselben Rechte der ebenbeschriebene Gürtel des A. T. als Vorbild zu betrachten sein, nach welchem parallel das Cingulum des Priesters im N. T. sowohl hinsichtlich der Form als auch des Stoffes analog gestaltet wurde. Aehnlich wie im A. T. wurde schon in den frühesten Jahrhunderten des Christenthums mit dem Gürtel die weisse langherunterfliessende Albe des Priesters ebenfalls um den Obertheil der Brust so angelegt, dass vermittels dieser Umgürtung das faltenreiche, lange Untergewand aufgeschürzt und mit der Grösse des celebrirenden Priesters in Beziehung gesetzt werden konnte. Zwar wurde im Christenthume der „zona" nicht eine so grosse Länge gegeben, wie im Mosaismus und war auch die Breite derselben, so wie die Art und Weise ihrer Ornamentation, nicht so hervorragend. Die einfachere Form und Decoration des priesterlichen Gürtels rührte wohl aus dem Umstande her, dass bei den liturgischen Gewändern der Christen der Gürtel mehr als ein untergeordnetes Gewandstück behufs der Aufgürtung der Albe unter der Casel oder den Diakonalgewändern getragen und von denselben verdeckt wurde. Nichstdestoweniger pflegte man im Mittelalter dem Cingulum eine grössere Bedeutung zu geben und durch reiche Stickereien zu heben, mehr als das heute der Fall ist. Wie wir das in einer spätern Lieferung dieses Werkes, wo die Form und die Verzierungsweise dieses Gürtels weiter nachgewiesen werden soll, ausführlicher besprechen und durch Zeichnung veranschaulichen werden, war auch im Mittelalter der Gürtel des Celebranten, namentlich aber jene „zona", welcher sich der Bischof bei Pontifical-Handlungen bediente, mit kunstreichen Gold- und Seidenstickereien verziert, ähnlich wie auch der oben beschriebene „balteus" im alten Bunde durch phrygionische Künste nach Vorschrift gehoben werden musste. Statt eines feinen Leinenstoffes, ähnlich dem feinen Byssusgewebe

des Alterthums, bediente man sich auch im Mittelalter reichverzierter Gürtel, deren Grundstoff von weisser oder farbiger Seide war.

Auch selbst die Bedeutung des Gürtels im A. T. ist derjenigen gleich zu setzen, die ältere Liturgiker und Symboliker des Mittelalters, Durandus u. A. dem christlichen Cingulum beilegen. Im Judenthume war die Umgürtung mit dem „abanet" ein Sinnbild der Stärke, wodurch der Tragende zur Uebernahme des Jehovadienstes gekräftigt und gestählt wurde; darauf ist auch zu beziehen der Spruch der Schrift, der da sagt: „laudatus sis tu Domine Deus noster, rex mundi, qui Israelem robore cingis." Auch war man im Mosaismus der Ansicht, dass die Engel ähnlich wie die Priester umgürtet seien. [1])

Dem Amalarius Fortunatus, Rhabanus Maurus, Walafrid Strabo zufolge bedeutet auch im Christenthume die Umgürtung mit dem Cingulum eine Stärkung und Befestigung der Lenden, wodurch dem Priester die Kraft verliehen werden sollte, den hohen Pflichten seines Amtes nachzukommen. Auch deutete, dem Durandus zufolge, die Umgürtung mit der priesterlichen „zona" an eine Bändigung und Bezähmung der Lenden, als des Sitzes der bösen Begierlichkeit, nach dem Spruche: „sint lumbi vestri praecincti". Ferner sollte, dem ebengedachten Schriftsteller gemäss, der „balteus" des A. B. mit dem Cingulum des N. B. hinsichtlich seiner symbolischen Bedeutung auch identisch sein als Zeichen der Gerechtigkeit, womit die Priester nach den beiden Heilsordnungen gegürtet wurden, nach dem Spruche: „erit justitia cingulum lumborum ejus". — Andere Liturgiker haben eine Formverwandtschaft und eine Vorbildung des alt-testamentarischen Priestergürtels ebenfalls für die Stola des Priesters, wie sie in den ersten Jahrhunderten noch formell beschaffen war, erblicken wollen. Wie wir das später ausführlicher nachweisen werden, bildete nämlich die Stola in den frühchristlichen Zeiten als auszeichnendes Ehren- und Senatoren-Gewand ein faltenreiches Oberkleid, das nach vorne mit parallel hinuntersteigenden schmalen Stäben verziert war. [2]) Schon in früher Zeit fiel bereits der Gewandstoff der Stola fort und es führten noch den Namen „stola, orarium" die beiden ornamentirten Bandstreifen, die als auszeichnende priesterliche und Diakonalbinde, Stola, bis heute kirchlich beibehalten worden ist. Obschon die

---

[1]) Vgl. hierbei auch noch: Apocalyps. cap. I, 13. u. cap. XV, 6.; ferner Massechet Joma cap. VII.

[2]) Auf ein solches faltenreiches Gewand hat auch Bezug die bekannte Stelle: „Stolis amictus albis" etc. etc.

Stola in ihrer heutigen Form zuweilen als reichgestickter Bandstreifen so ziemlich die Breite und Ornamentationsweise des alt-testamentarischen „balteus“ annähernd erkennen lässt, so glauben wir doch nicht, dass das letztgenannte opferpriesterliche Gewand des Mosaismus prototypisch und gleichbedeutend mit der heutigen Priesterstola zu nehmen ist, und würden wir eher, wie vorher angedeutet wurde, diese Analogie in dem heutigen Cingulum finden.

4.

Die priesterliche Kopfbedeckung „pileus, mitra“ (migbaoth).

Tafel I. Fig. 4.

Nachdem der Opferpriester des A. T. durch Anlegung der drei im Vorhergehenden beschriebenen Gewandstücke zur Verrichtung der Amtshandlungen auch äusserlich befähigt worden war, legte er als viertes und letztes Ornament die priesterliche Binde oder Kopfbedeckung an, wie das im Gesetze ausdrücklich vorgeschrieben war, das da lautete: „et impones eis mitras“. [1]) Diese Kopfbedeckung, die die Septuaginta „κίδαρις“ nennt, wird von der Vulgata gewöhnlich „tiara“ genannt und führt auch zuweilen den Namen „mitra“. Die Bezeichnung „pileus“ dürfte zurückzuführen sein auf die Benennung bei Josephus: „πῖλος ἄκωνος“. Bei der ausführlichern Beschreibung dieses Gewandstückes des Opferpriesters wollen wir näher in Betracht ziehen seine Materie, Farbe, Gestalt und die Art und Weise, wie man dasselbe anzulegen pflegte. Schon bei den ältesten Culturvölkern war ein „pileus“ als Kopfbedeckung in sehr einfacher natürlicher Form in Gebrauch. Derselbe ahmte in Halbkreisform die Gestalt des Kopfes nach und bestand meistens aus Wolle (lana coacta), die durch eine besondere technische Vorkehrung als Filz präparirt worden war. Aus einem solchen zusammengewalkten dichten Wollenstoff pflegte man nicht nur im Alterthume die Kopfbedeckung anzufertigen, sondern auch die Tybialien und Fussbekleidung, [2]) ja selbst Tapeten und Zelte wurden aus einem solchen Filzstoffe hergestellt. [3]) Um einen solchen „pileus“ von Filz, der den Kopf eng anliegend bedeckte, war schon im höchsten Alterthume ein breiter Rand herumgeführt (margo, umbella), in

---

[1]) Exod. cap. XXIX, 6., ferner cap. XXVIII, 40. und Levit. cap. VIII, 13.
[2]) Pollux. lib. VII.
[3]) Xenoph. Paed. lib. V.
[4]) Ovid metam. lib. XI.

der Weise, wie noch im XIII. und XIV. Jahrhundert der Cardinalshut beschaffen war. Aber nicht alle „pilei“ in der vorchristlichen Zeit bestanden aus zusammengearbeiteter Wolle, sondern man nahm dazu auch andere Stoffe, entweder Leinen und Byssus, oder auch sogar kostbare, zuweilen in Purpur gefärbte Seidenstoffe. Von solchen Purpurstoffen, die als Bandstreifen um das Haupt nach Art eines Turban gewunden wurden, spricht schon Ovid in seinen Metamorphosen an der vorherbelobten Stelle und scheint auch aus solchen Purpurstoffen das Diadem des Darius und der übrigen persischen Könige bestanden zu haben. [1])

Der leichtern Reinigung wegen benutzte man jedoch zur Bildung dieser „tiara, diadema“ im Alterthume einen feinen Leinen- oder Byssusstoff. [2]) So lässt sich auch aus einer Stelle bei Justinus [3]) folgern, dass das Diadem Alexander's des Grossen aus feinem Byssus bestanden habe. Auch die persischen Tiaren, wie sie als Kopfbedeckung im Profangebrauche waren, waren aus einem solchen Byssus oder feinen Leinenstoffe angefertigt, wie das bei Strabo [4]) zu ersehen ist.

Aus demselben kostbaren Material war auch der Stoff gewebt, der zu dem „pileus“ der hebräischen Opferpriester gebraucht wurde, wie das dem Buche Exodus [5]) zu entnehmen ist, wo die priesterliche Kopfbinde als „pileus byssinus“ vorgeschrieben wird.

Obgleich die Kopfbinde für den Profangebrauch in den vorchristlichen Zeiten zuweilen aus vielfarbigen Stoffen [6]) gewählt wurde, die zuweilen bemalt waren und zuweilen durch Gold und Farben vermittels phrygischer Künste gehoben wurden, so bestanden die Diademe bei den Römern ebenfalls aus dem feinsten weissen Byssusstoff, wie das Suetonius, [7]) Silius Italicus, [8]) Lucianus und Amianus Marcellinus übereinstimmend melden. Von derselben blendend weissen Farbe, ohne alle Anwendung von Bemalung, Stickereien oder eingewebten Golddessins zeichneten sich auch aus die Kopfbekleidung der jüdischen Opferpriester, da sie, wie die „brachae“ und die „tunica“ vom feinsten ägyptischen Leinen waren.

---

1) Curt. lib. III. und VI.
2) Silius Ital. lib. III. und Josephus antiq. lib. XII, Cap. IV.
3) Just. lib. XV.
4) Strabo lib. XV.
5) Exod. lib. XXXIX, 26.
6) Plinius. lib. XXXV, cap. IX.
7) Suet. in vit. Jul. Caes. cap. LXXIX.
8) Sil. Ital. lib. XVI. und Amian. Marcell. lib. XII.

Welche äussere Gestalt hatte die Kopfbedeckung des Opferpriesters, die uns zur Besprechung vorliegt? Da die Byssusbinde der „turba sacerdotum“ nach Belieben hoch und niedrig in Weise eines Turbans von dem Träger um den Kopf gewunden zu werden pflegte, so leuchtet es ein, dass die äussere Gestalt dieser Kopfbedeckung höher und niedriger formirt werden konnte. In der Art und Weise der Anlegung und der äussern Form, wie beim Jehovadienste dieser Kopfbund angelegt wurde, unterschied sich die Kopfbinde des Hohenpriesters im Aeussern wesentlich von der des Opferpriesters. Die anders geformte und niedriger gestaltete gewundene Kopfbedeckung des Hohenpriesters nennen jüdische Gelehrte „mitznephet“, zum Unterschiede von der höher, mehr kegelförmig gewundenen Kopfbekleidung, wie sie die untergeordnete Priesterschaar zu tragen gehalten war, die man „migbaoth“ nannte. Bei den Persern war umgekehrt die auszeichnende Tiara, die der König nur allein in dieser Form zu tragen das Recht hatte, ziemlich hoch geschlungen, so dass dieses königliche Diadem nach oben fast zu einer abgerundeten Spitze, ähnlich der eines Zuckerhutes sich verlängerte, wohingegen die übrigen Perser und auch das Militär niedrig und rund geschlungene „pilei“ zu tragen gehalten waren. Josephus [1]) nennt die priesterliche Kopfbinde hinsichtlich ihrer Form und Anlage „ἄκωνος“ wodurch er offenbar eine höher gewundene „tiara“ andeuten wollte, als die war, deren sich der Pontifex Maximus bediente. Die priesterliche Miter war also, erhöht ansteigend, ähnlich einem abgerundeten Hügel, was auch durch den ebengedachten hebräischen Terminus angedeutet wird. Vergleicht man hinsichtlich der Form und Beschaffenheit der priesterlichen Kopfbinde die betreffende Schilderung in dem Briefe des h. Hieronymus an die Fabiola, so erkennt man, „dass das vierte und letzte priesterliche Gewandstück bestanden habe aus einer runden Kopfbedeckung, ähnlich wie man sie gemalt ersieht auf dem Bilde des Ulisses; sie bildet gleichsam eine Halbkugel, deren eine Hälfte auf das Haupt gesetzt wird. Diese Kopfbedeckung nennen die Griechen und auch wir „tiara“, Andere nennen sie „galerus“, die Hebräer „mitznephet“. Dieselbe hat weder oben eine Spitze, noch bedeckt sie das ganze Haupt über die Haare hin, sondern sie lässt den dritten Theil des Hauptes, von der Stirne ab, unbedeckt. Deswegen ist diese Kopfbinde auch an den Schläfen durch ein

---

[1]) Ant. lib. III, cap. VIII.

Band so befestigt, dass sie nicht leicht vom Haupte herunterfallen kann. Dieselbe besteht aus Byssusstoff und ist durch ein kleines Leintuch (linteolum) so geschickt verhüllt, dass keine Spur von Nadelarbeit daran zum Vorschein tritt.[1]" Zu dieser ausführlichen Beschreibung des grossen und gelehrten Bibelübersetzers ist noch die Anmerkung hinzuzufügen, dass dieselbe nicht so sehr auf die Form des „pileus" der gewöhnlichen Opferpriester passt, sondern ausschliesslich auf jene Kopfbedeckung des Hohepriesters, die vorzugsweise den Namen „mitznephet" führt, im Gegensatz zu der „migbaoth" der Opferpriester.

Nachdem wir im Vorhergehenden das Allgemeinere über Form, Farbe, Beschaffenheit vorzüglich der einfachen priesterlichen Bünde angeführt haben, sei es gestattet, hier noch Einiges über die Ausdehnung dieser Priesterbinde hinzuzufügen, wobei sich auch ergeben dürfte die Art und Weise, wie dieser Ornat ähnlich einem Turban um den Kopf gewunden und auf demselben befestigt werden konnte. Der Länge nach hatte die priesterliche Binde mit dem Gürtel die meiste Verwandtschaft. Es hatte nämlich, wie wir früher gesehen haben, der Gürtel die Ausdehnung von 32 Ellen; die Länge der Bandstreifen (fascia), wodurch die Miter formirt wurde, hatte, nach der einstimmigen Aussage jüdischer Gelehrten, die nicht unbedeutende Ausdehnung von 16 Ellen (ulna). Unser Gewährsmann Braunius stellt hinsichtlich der Anlegung und Befestigung dieser Bandstreifen eine Ansicht auf, der auch wir nach Vergleichung mehrerer älterer Schriftsteller vollständig beistimmen möchten, wodurch die Schwierigkeiten, die sich bei der Erklärung obiger, von Josephus und Hieronymus gegebenen Beschreibung herausstellen, ziemlich gelöst werden könnten. Da nach der Angabe des h. Hieronymus um die Schläfe das 16 Ellen lange Gewebe, dessen Breite jedoch nicht näher angegeben wird, vermittels kleinerer Bandstreifen angelegt und zusammengezogen zu werden pflegte, so dürfte an dem einen Ende, der Kopfbinde ähnlich, wie wir das zur Befestigung und Zusammenziehung des obern Randes der „brachae" näher nachzuweisen haben, ebenfalls durch kleinere, einen Kreis formirende Oeffnungen in diesem Byssusstoff ein schmaler Bandstreifen, „vitta redimicula", (vgl. dazu unsere Abbildung auf Tafel I und II) durchgeführt worden sein. Vermittels dieser Schnur konnte der untere Theil der priesterlichen Kopfbinde um die Schläfe gelegt und angezogen werden. Nachdem durch eine solche Vor-

[1]) Hieron. in epist. ad Fabiolam.

richtung der Priester das eine Ende der Tiare um die Stirn befestigt hatte, wand er dann, wie das auch heute noch der Orientale bei Anlegung des Turban zu thun pflegt, den 16 Ellen langen Streifen der Byssusbinde um den Oberkopf, so dass nach und nach durch die verschiedenen Windungen und Umschlingungen des Tuches sich die konische Erhöhung der Kopfbedeckung bildete, die pyramidal aufsteigend, in der Höhe abgerundet und abgeflacht war. Um nun den Ausdruck des h. Hieronymus, den wir wörtlich hier anführen: „et sic fabre opertum linteolo, ut nulla acu vestigia extrinsecus appareant", zur Geltung kommen zu lassen, müsste man annehmen, dass, nachdem der lange Bandstreifen vollständig in allen verschiedenen Windungen die Tiare gebildet habe, das äussere Ende dieser Kopfbinde, „linteolum, *σινδών*", so ausgebreitet und umgeschlagen worden seie, dass durch diese Umschlagung und Ausbreitung die verschiedenen Windungen des „pileus" gänzlich verdeckt und verhüllt werden konnten und dass eine Glätte und Fläche derselben sich bildete in Weise eines abgerundeten Helmes. Mit dieser formellen Beschaffenheit der opferpriesterlichen Kopfbinde stimmt auch so ziemlich die Angabe und Beschreibung bei Flavius Josephus zusammen. Flavius Josephus, der Verfasser der jüdischen Alterthümer, der bekanntlich selbst Priester war, gibt nämlich folgende Erklärung über die Form und die Anlegung der Tiare. „Dieselbe ist von einer solchen Beschaffenheit, dass sie gleichsam eine leinene Binde zu sein scheint, die vielmals kreisförmig gewunden und zusammengenäht ist. Von oben her überdeckt ein anderes Gewebe, das bis zur Stirne niedersteigt, die ganze Oberfläche der Kopfbinde und verbirgt so die verschiedenen Unregelmässigkeiten und Windungen. Diese wird alsdann dem Haupte gehörig anpassend gemacht, damit sie bei der Opferhandlung nicht herunterfällt." Diesen Andeutungen des Josephus zufolge würden also nicht die Schnüre (vittae), wovon Hieronymus spricht, zum Zusammenbinden um die Stirne an dem einen Ende der „fascia" sich befunden haben und wäre alsdann, nachdem die Kopfbinde in ihren verschiedenen Windungen einem Turban ähnlich um das Haupt geschlungen worden war, noch ein besonderes deckendes Tuch (alia tela) um die unregelmässige Kopfbedeckung so applicirt worden, dass dadurch der „pileus" nach Aussen hin abgerundet erschien, einem spitz ansteigenden Helme nicht unähnlich.

Wie auch immerhin die Anlegung der opferpriesterlichen Miter bewerkstelligt worden ist, entweder fussend auf den Angaben

des h. Hieronymus, dem wir mit Braunius mehr beistimmen, oder auf die bezüglichen Andeutungen des Flavius Josephus, so steht das unzweifelhaft fest, dass der „pileus“ der mosaischen Opferpriester kegelförmig als Helm anstieg, zum Unterschiede von der Tiare des Hohenpriesters, die niedriger und mehr in Form eines Turbans gerundet war. Offenbar hat auch die Kunst des Mittelalters diese pyramidal ansteigende Kopfbedeckung des Opferpriesters immer im Auge behalten, wenn sie in bildlichen Darstellungen das Volk der Juden, die Pharisäer, Schriftgelehrten oder auch Priester äusserlich kennzeichnen wollte. Alle sind bekleidet auf gleiche Weise mit einem nach oben spitz ansteigenden Hut. So trägt auf ältern Bildwerken aus der romanischen Kunstepoche und aus der Frühzeit der Gothik die „Synagoge“ als allegorische Figur, der „Ecclesia“ gegenüberstehend, immer einen nach oben spitz ansteigenden „Judenhut“. Auch mit diesem zugespitzten „cidaris, pileus“ ist in Bildwerken aus derselben Epoche der h. Joseph auf der Flucht nach Aegypten bedeckt, oder bei der Anbetung der drei Weisen und der Geburt. [1])

Im Vorhergehenden sind allgemeinere Andeutungen über Gestalt, Ausdehnung und die Art und Weise der Anlegung der priesterlichen Kopfbedeckung, den alten Satzungen zufolge, aufgestellt worden. Es sei gestattet, im Folgenden noch einige Angaben über die typische Vorbildung dieses priesterlichen „pileus“ hinzuzufügen, insofern derselbe für die Bildung der Kopfbedeckung der Priester der Kirche maassgebend gewesen sein dürfte.

Es würde nicht schwer halten, in dem „pileus“ des mosaischen Opferpriesters den Prototyp auch in formeller Beziehung nachzuweisen für die Kopfbedeckung, wie sie heute als „birretum“ der Priester der Kirche trägt. Um diese entferntere Verwandtschaft der Kopfbedeckung der mosaischen Priesterschaar namentlich mit der ehemaligen Gestaltung des „pileus“ der Kirche klar und deutlich zu machen, erinnern wir hier im Vorbeigehen daran, dass im Mittelalter die priesterliche Kopfbedeckung eine andere Form und Gestaltung hatte, die nicht an der auffallenden Steifheit und Unbeholfenheit litt, womit die letzten Jahrhunderte das heutige Birret unnöthiger Weise belastet haben. Wir fügen deswegen hinzu, dass die mittelalterliche Kopfbedeckung des

---

[1]) Vgl. die Darstellung des hohen Judenhutes auf Tafel XII der II. Lieferung, wo der „Ecclesia“ gegenüber die „Synagoga“ dargestellt ist.

Priesters der Kirche dem „migbaoth“ des mosaischen Jehovadienstes im Aeussern sehr nahe kam, jedoch mit dem Unterschiede, dass der mittelalterliche „pileus“ nicht immer nach der Höhe hin dieselbe Ausdehnung hatte und nicht jene abgestumpfte Spitze zeigte, wie das bei der Kopfbedeckung der mosaischen Priester der Fall war. Auch bestand die Kopfbedeckung des Mittelalters meistens aus Tuch oder Seide und war als solche genäht und mit einer „subductura“ im Innern belegt, wogegen die alt-testamentarische Kopfbedeckung turbanartig aus einem langen Byssusstreifen als Helm geformt und um den Kopf gewunden wurde. Um die äussere Verwandtschaft der Kopfbedeckung der Diener der „synagoga“ und der Priester im Mittelalter dem Auge kenntlicher zu machen, haben wir auf Tafel VIII vergleichsweise im Bilde wiedergegeben den „pileus“, wie derselbe im XIV. und XV. Jahrhundert in dem alten Köln als kirchliche Kopfbedeckung bei dem Klerus im Gebrauch war. Wir werden in einer spätern Lieferung dieses Werkes ausführlicher den Entwickelungsgang näher kennzeichnen, den die Kopfbedeckung des Priesters in der Kirche seit der Frühzeit des Mittelalters durchgemacht hat, und werden dann auch den Nachweis zu geben versuchen, wie die heutige steife und unglückliche Form des Birrets sich erst seit der Spätzeit der Renaissance gestaltet hat. Dieser auf Tafel VIII veranschaulichte „pileus“, der auch als Kopfbedeckung der „doctores“, wie wir das später zeigen werden, diente, ist getreu entlehnt einem merkwürdigen Sepulturalstein, der ehemals das Grab eines Dignitarius des alten Canonikerstiftes von St. Gereon in Köln deckte, und der, der Inschrift zufolge, dem XV. Jahrhundert angehört. Wir werden später auf die Form und ausführliche Beschreibung dieses hier veranschaulichten Birrets zurückkommen, und machen wir im Allgemeinen auf die grosse formelle Verwandtschaft aufmerksam, die in Bezug auf Höhe und Ausdehnung zwischen dem „migbaoth“ des Mosaismus und dem entsprechenden „pileus“ der Priester des Mittelalters bestand. Abstrahirt man von dem heutigen Birret, wie es jetzt in der Kirche im Gebrauch ist, die vier vorspringenden Ecken oder Klappen, die die letzten zwei Jahrhunderte in der heutigen Form entwickelt und über Gebühr, behufs des leichtern Anfassens, vergrössert haben, so dürfte auch die heutige kirchliche Kopfbedeckung mit dem oben beschriebenen mosaischen „pileus“ im Entferntern eine verwandte Gestaltung aufzuweisen haben.

II.

DIE GEWÆNDER DES HOHENPRIESTERS IM ALTEN BUNDE.

Im Vorstehenden haben wir in kurzgedrängten Zügen, wie es der zu der vorliegenden Abhandlung eng zugemessene Raum gestattet, die vier Gewandstücke einer übersichtlichen Besprechung unterworfen, wie sie die gewöhnlichen Opferpriester des mosaischen Jehovadienstes zu tragen gehalten waren. Im Folgenden werden wir, der früher mitgetheilten Anlage zufolge, den vollständigen Ornat eingehend besprechen, den nach göttlicher Anordnung der Hohepriester des A. B. anlegen musste, wenn er im Tempel die Dienstverrichtungen als Pontifex Maximus vorzunehmen hatte. Wie schon früher im Eingange bemerkt, hatte der jüdische Hohepriester einen zweifachen Ornat. Bei den meisten hohenpriesterlichen Verrichtungen im Jahre bediente er sich nämlich der „vestes aureae"; nur einmal im Jahre jedoch erschien er in einem andern, einfachern Ornate, in den „vestes albae". Ueber die letztgedachten weissen Gewänder, die der Hohepriester am Versöhnungstage trug, soll am Schlusse dieser Abhandlung das Nähere beigebracht werden. Im Folgenden wollen wir die goldenen Gewänder, die der Pontifex Maximus gewöhnlich bei seinen Verrichtungen im Tempel trug, einzeln für sich in Betrachtung ziehen und näher beschreiben.

Gleichwie die „turba sacerdotum" im Amte mit den vier oben beschriebenen Gewändern bekleidet sein musste, so war der Hohepriester gehalten, im Tempel zu erscheinen, bekleidet mit acht verschiedenen Gewandstücken. Er trug nämlich das bedeckende Untergewand (brachae), den Leibrock (tunica), den Gürtel (balteus), das Obergewand (pallium), das Schultergewand (ephodum), das Brustschild (pectorale) und endlich die Kopfbedeckung (tiara) und die Krone (lamina).

Folgende vier Gewandstücke: „brachae", „tunica", „balteus" und „tiara" trug der Hohepriester gemeinschaftlich mit dem Opferpriester, und waren auch diese vier ebenbezeichneten Gewänder fast von derselben Gestalt, Form und Farbe, wie wir sie im Vorhergehenden näher beschrieben haben. Möglich ist es, dass diese letztgedachten Gewandstücke als Ornate des Hohenpriesters, hinsichtlich des Stoffes, feiner und kostbarer waren, als der Stoff der Gewänder war, woraus die formell gleichen Gewandstücke

der Opferpriester gestaltet wurden.[1]) Es erübrigt daher noch, zu den ebenbeschriebenen vier Gewändern, die auch hohenpriesterlichen Gebrauches waren, noch im Folgenden die vier andern kostbarern Ornatstücke, nämlich: das „pallium", „ephodum", „pectorale" und „corona" ausführlicher zu besprechen, um auf diese Weise den ganzen Ornat geschildert zu haben, dessen sich der Hohe-Priester bei seinem gewöhnlichen Erscheinen im Tempel bediente, wenn er in den „vestes aureae" zu fungiren gehalten war. Wir halten deswegen im Folgenden die fortlaufende Nummer bei und beginnen zunächst mit der Beschreibung des „pallium".

5.

Das Obergewand „pallium, tunica superhumeralis" (meil).

Das reichere Obergewand, das über den Leibrock und Gürtel als auszeichnendes hohepriesterliches Ornatstück der Pontifex Maximus im A. T. nach der Vorschrift des Moses[2]) anzulegen verpflichtet war, führt im hebräischen Urtext den Namen „meil". Die Septuaginta nennt es „ποδήρη". In der Vulgata wird dieses Gewandstück „tunica" oder auch „tunica superhumeralis" genannt; bei Hieronymus führt es den Namen „tunica talaris". [3])

Fast sämmtliche Liturgiker nennen dieses Gewand, das Luther in seiner deutschen Bibelausgabe unrichtig mit „Seidenrock" übersetzt, „pallium" oder „talaris". Aeltere Schriftsteller sind darüber uneinig, weswegen dieses Obergewand den Namen „pallium" führt.[4])

Einige glauben irrthümlich, das Pallium leite seinen Namen her von „pelles", Fellen der Thiere oder von der Wolle, aus welchen es angefertigt zu werden pflegte. Wahrscheinlicher ist die Ansicht des Varro, dass der Name von „palla" herkommt, weil es nach aussen hin als Obergewand und allen Blicken zugänglich getragen wurde.[5]) Als reicheres Obergewand pflegten in der vorchristlichen Zeit die Pallien aus edlern und feinen Stoffen an-

---

[1]) Ein Aehnliches findet sich auch bei den heutigen priesterlichen und bischöflichen Gewändern; wenngleich der Bischof verschiedene Gewandstücke trägt, die auch der Priester anzulegen ermächtigt ist, so bestehen dieselben doch, bei gleicher Gestalt und Form, aus einem feinern und kostbarern Stoffe und sind reicher decorirt als die entsprechenden Gewänder des Priesters.

[2]) Exod. cap. XXVIII, 4 und 31, und Levit. cap. VIII, 7.

[3]) Flav. Joseph. nennt es in seinen Antiquit.: *χιτῶνα ποδήρη*.

[4]) Am ausführlichsten hat das Pallium beschrieben Salmasius, auch vgl. man über das Pallium das Nähere bei Ferrarius „de re vestiaria".

[5]) Quod palam et foris esset.

gefertigt zu werden. So trugen einzelne römische Kaiser Pallien aus kostbaren Purpurstoffen; Lampridius spricht in der Lebensbeschreibung des Alexander Severus von solchen Gewändern, die mit Gold durchwirkt waren. Ein solches „pallium“ aus Byssusstoff trug, dem I. Buch der Könige zufolge, David. Aus welchem Material das Pallium des Hohenpriesters im alten Bunde angefertigt worden ist, darüber geben die Schriften des A. T. nicht das Nähere an; sie bezeichnen nur dasselbe als ein durchaus hyazinthfarbiges. Johann Lundius, ein nicht sehr kritischer und zuverlässiger Beschreiber der jüdischen Heiligthümer,[1]) nimmt an, dass dieses Obergewand von feinstem Byssusleinen gewesen sei. Braunius jedoch weiset ausführlicher nach, dass man sowohl Purpur- als auch Hyazinthfarbe meistens für die Färbung von sehr feinen Wollenstoffen angewandt habe.[2]) Derselbe nimmt an, dass das Pallium aus hyazinthfarbiger Wolle gewebt gewesen sei, ohne alle Anwendung von Gold- oder farbigen Stickereien an den untern Säumen, wie das unrichtig von Vilalpandus und Andern angegeben worden ist, die im XVII. Jahrhundert die jüdischen hohenpriesterlichen Gewänder bildlich dargestellt haben.

Was nun die Form und den Schnitt des Palliums betrifft, so dürfte es als eines der einfachsten und natürlichsten Gewänder bezeichnet werden, die bereits im hohen Alterthum in Gebrauch waren. Die einfachsten Pallien bildeten sich nämlich aus zwei quadratisch länglichen, ziemlich breiten Streifen von Wolle oder Leinen, die in der Mitte einen Durchlass für den Kopf frei liessen und wovon der eine Streifen nach hinten in gerader Linie herunterfloss, der andere die Brust bedeckte und bis über die Kniee herunter reichte. Solche Gewänder sind heute noch bei orientalischen Völkern in Gebrauch und kommen dieselben bei Hirtenvölkern auch jetzt noch in Europa vor. Die Senatoren und Magistratspersonen in der römischen Kaiserzeit, desgleichen auch die Philosophen pflegten ein ähnliches Pallium als Obergewand jedoch in anderer Form und Anlegungsweise zu tragen.[3]) Die Pallien

---

[1]) Vgl. „Die alten jüdischen Heiligthümer, Gottesdienste und Gewohnheiten für Augen gestellt in einer ausführlichen Beschreibung durch Johannem Lundium.“ Hamburg 1722. Seite 418—428.

[2]) Die Anwendung dieses äusserst feinen Wollenstoffes zur Anfertigung des hohenpriesterlichen „pallium“ dürfte auch deswegen schon begründet erscheinen, da bekanntlich Leinenstoffe eine dauerhafte Färbung nicht leicht zulassen.

[3]) Vgl. über die Form und Gestalt der römischen Pallien die ausführlichen Beschreibungen bei Tertullian, Salmasius und Ferrarius „de re vest.“ cap.

deren sich die Hebräer als Profangewänder bedienten, wurden nicht nach Weise der Römer über die Schultern angelegt und durch eine „fibula“ auf der rechten Schulter befestigt, sondern sie waren ebenfalls viereckig-längliche Stoffe, die an den vier Enden mit kleinern Quasten nach der Vorschrift des Deuteronomiums verziert waren.[1]) Wie war aber seiner Form und Gestalt nach das Pallium beschaffen, das der Hohepriester als auszeichnendes Ehrengewand vor den übrigen Priestern zu tragen das Recht hatte? Bei Beantwortung dieser Frage sind die Rabbiner und jüdischen Alterthumskundigen in ihren Ansichten getheilt, indem die Einen angeben, dass die Pallien unter den Armen geschlossen gewesen und die Andern dafür halten, dass der vordere nicht mit dem hintern Streifen (plaga) des Palliums verbunden, sondern offen gewesen sei; eine Verbindung dieser beiden rechteckigen Gewandstücke sei bloss auf der Schulter bewerkstelligt worden, wo auch der Einschnitt sich befunden habe zum Durchlassen für den Kopf. Maimonides[2]) äussert sich in Betreff der Gestalt des Palliums dahin: dasselbe sei von der Farbe des Hyazinth gewesen und die Fäden, aus denen es gewebt worden, seien zwölffach gedreht gewesen. Es habe ferner keine Aermel (manica) gehabt, sondern über Brust und Rücken seien zwei breite Stofftheile geradlinig heruntergefallen, die unter den Armen nicht befestigt und geschlossen gewesen seien. Hieronymus in dem oft gedachten Briefe an die Fabiola gibt hingegen an: das Pallium, das er als „tunica talaris“ bezeichnet, habe eine Hyazinthfarbe gehabt mit angenäheten Aermeln zu beiden Seiten, von derselben Farbe. Ist dieser Aussage des h. Hieronymus Gewicht beizulegen, so hätte das Pallium des Hohenpriesters im Mosaismus fast dieselbe Form gehabt, wie die Dalmatik im Mittelalter. Es würde dann auch das heutige Diakonal-Gewand, dem h. Hieronymus zufolge, mit dem Pallium des Hohenpriesters ziemlich übereinstimmend befunden werden, wenn man die beiden Stoffreste, die an der heutigen Dalmatik an den Armen herunterhangen, sich als „manica“ geschlossen denkt. Flavius Josephus[3]) betrachtet ebenfalls das Pallium als bestehend aus einem Stück (unica tela in longum

---

III und cap. IV, und bei A. Lens, Essai sur les habillements des peuples de l'antiquité, page 33—61.

[1]) Lib. Deuteron. cap. XXII, 12 liest man nämlich: funiculos in fimbriis facies per quatuor angelos pallii tui, quo operieris. Vgl. Num. XV, 38. und Matth. XXIII, 5.

[2]) Maimonides, Hilch, Kele Hammikdasch, cap. IX, sect. 3.

[3]) Flav. Joseph. antiq. lib. III. cap. VIII.

contexta) und hat es, ihm zufolge, nur einen Einschnitt gehabt zum Durchlass des Kopfes, der nicht transversal, der Breite nach den Stoff, sondern der Länge nach, durchschnitten habe. Jarchius und nach ihm Abarbanel und auch andere Ausleger haben, auf gewichtige Gründe gestützt, der Annahme Geltung verschafft, dass das Pallium des Hohenpriesters zu beiden Seiten geschlossen gewesen sei und nur je eine Oeffnung auf beiden Seiten zum Durchlass der Arme gehabt habe. Deswegen nennt auch Abarbanel dieses Gewandstück das „pallium clausum" und fügt dann weiter hinzu: sehr wahrscheinlich hatte dasselbe auf beiden Seiten Oeffnungen, durch welche der Pontifex Maximus die Arme durchlassen konnte. Mit dieser Angabe, die auch uns die wahrscheinlichere zu sein scheint, stimmt auch der Schluss der oben angegebenen Beschreibung des Pallium bei Flavius Josephus überein, wo er sagt: „et apertum est quo manus exeruntur". Diese Oeffnung war also an beiden Seiten an der Stelle, wo unterhalb der Schulter die Hände durchgelassen werden mussten. Da, wie wir schon früher gesehen haben, an den Mosaischen Gewändern keinerlei Naht angebracht werden durfte, sondern alle insgesammt „vestes inconsutiles" sein mussten, so musste also der Webestuhl eine solche Einrichtung haben, dass das Pallium von oben nach unten her ohne Naht gewebt werden konnte und zwar so, dass bloss unter den Schulterstücken eine grössere Oeffnung der Länge nach zum Durchlassen der Arme durch die Kunst des Webers eingewirkt war. Nach unten hin war dann das faltenreiche „meil" ohne Oeffnung zugewebt und waren um den untern Rand jene Fransen, „fimbriae", angebracht, die wir gleich näher beschreiben werden. Das Pallium, dessen Gestalt wir auf Tafel I, 5 und auf Taf. III im Bilde näher veranschaulicht haben, unterscheidet sich als faltenreiches Obergewand von dem darunter befindlichen Leibrock dadurch, dass der letztere enger anlag und bis zu dem Knöchel des Fusses herunterwallte. Das hohepriesterliche „meil" war aber nicht so lang, indem es nur bis zur Mitte des Schienbeins herunterreichte und so noch den untern Theil der „tunica" und die zwei ausmündenden Streifen des „balteus" zum Vorschein treten liess. (Vgl. die betreffende Abbildung auf Taf. III.) Ferner hatte auch das Pallium des Hohenpriesters, wie oben angedeutet wurde, keine Aermel, wie das bei der Tunik der Fall war, sondern es befanden sich statt der Aermel an dieser Stelle Oeffnungen zum Durchlass der Arme. Wie überhaupt das Pallium in der ebengedachten Form als ein Ganzes mit seinen verschiedenen Oeffnungen von dem Weber

angefertigt wurde und wie überhaupt der Webstuhl eingerichtet war, auf welchem die „vestes inconsutiles“ für den Tempeldienst ohne Naht gewirkt wurden, davon werden wir später handeln und durch Zeichnungen die nöthigen Erläuterungen geben.

Nach den Angaben des Flavius Josephus hatte das Pallium zur Anlegung ein „voramen capitis“ und wurde dieser mit dem Gewande parallel laufende Einschnitt vermittels einer angewirkten Unterlage so gestärkt und befestigt, dass das Ausreissen und Beschädigen desselben verhindert wurde.[1]) Dieser Rand jedoch war kein „opus acus“, sondern wiederum, wie es ausdrücklich bei den Talmudisten heisst, ein „opus textoris“. Auch geben ältere Schriftsteller nicht an, dass das Pallium oben, wo der Einschnitt begann, nach Anlegung desselben durch eine Schnur zusammengebunden wurde. Wie schon früher bemerkt, zeichnete sich das in Rede stehende hohepriesterliche Obergewand durch seine einfache Hyazinthfarbe aus, ohne Anwendung von andern Farbetönen, noch durch Zulassung von Stickereien in Gold und Purpur. Die einzige reichere Ausstattung des Gewandes erblickte man an dem untern Rande, „gyra in circuitu“, und waren hier statt der Fransen (fimbriae), die sich durch die Kette des Gewebes natürlich bildeten, als reichere Ornamente angebracht, Aepfelchen und Schellchen, die Moses im Exodus ausdrücklich vorgeschrieben und näher bezeichnet hatte;[2]) die betreffende Stelle lautet wörtlich so: „Deorsum vero, ad pedes ejusdem tunicae, per circuitum, quasi mala punica facies, ex hyacintho et purpura, et cocco bis tincto, mixtis in medio tintinnabulis, ita ut tintinnabulum sit aureum et malum punicum rursumque tintinnabulum aliud aureum et malum punicum.“ — Dieser Vorschrift zufolge zierten also den untern Saum des Palliums frei hangende Ornamente, kleine Aepfel abwechselnd mit goldenen Schellchen. Diese Aepfelchen sahen der Frucht der punischen Aepfel ähnlich und dürften mit der bekannten Frucht der Mispel (mespillus) in Bezug auf Form Verwandtschaft gehabt haben. Diese „mala punica“, zuweilen auch Granatäpfelchen, „mala granata“ genannt, waren nicht aus Metall angefertigt, sondern mit der Hand gearbeitet, vielleicht gehäkelt oder geknöppelt, und zeigten verschiedene Farben von Purpur, Hyazinth und Coccus. Dieselben waren nicht von Seide, sondern aus gefärbtem Byssusstoff gewirkt.[3]) Die Anfertigung dieser

---

[1]) Exod. cap. XXVIII, 32.
[2]) Exod. cap. XXVIII, 33 und 34.
[3]) Vgl. über die Anfertigung dieser malogranata das Ausführlichere in Massechet Joma, cap. VII, Maimon. Kele Hammikdasch, cap. IX.

Granatäpfelchen scheint technisch so beschaffen gewesen zu sein, dass dieselben nach unten nicht offen und hohl gewirkt, sondern rundlich geschlossen waren. Mit Ornamenten von solcher Beschaffenheit und in dreifach verschiedener Farbe wechselten, wie wir eben vernahmen, allemal ab kleinere Glöckchen oder Schellchen. Wie waren formell diese „tintinnabula" an dem hohenpriesterlichen Gewande beschaffen? Jüdische Gelehrte unterlassen es nicht, dieselben mit der ihnen eigenthümlichen Breite zu beschreiben. Sie bestanden in rundlich länglicher Form aus zwei Theilen, nämlich aus einem Schellchen in runder Form und aus einem kleinen Klöpfel, den sie „lingua, maleolus" [1]) nennen. Dieselben waren nicht rund geschlossen, sondern hatten nach unten eine breite Rundöffnung, an welche das freihängende Hämmerchen bei der leisesten Bewegung anschlug. Der Gebrauch statt der Fransen solche Schellchen an den Gewändern zu tragen, rührt aus dem höchsten Alterthume her, wie das ein älterer Schriftsteller mit vieler Belesenheit nachweiset, der ein eigenes Werk über den Gebrauch solche Glöckchen an den Gewändern zu tragen, geschrieben hat. [2]) Auch lesen wir bei ältern Autoren, dass die persischen Könige solche Schellen-Ornamente an den reichern Obergewändern zu tragen pflegten. Dieser Gebrauch, kleinere, meist silbervergoldete Glöckchen sowohl an Profan- als liturgischen Gewändern zu tragen, erhielt sich das ganze Mittelalter hindurch bis zum Schlusse des XV. Jahrhunderts. [3]) Ueber die Grösse und die Zahl der „tintinnabula" und der „malogranata", die den untern Rand des Palliums in seiner Ganzheit schmückten, lässt sich nicht leicht etwas Bestimmtes feststellen, da in diesem Punkte die Ansichten der Talmudisten und Rabbiner

---

[1]) Von welcher Art das Gold im Alterthum gewesen sei, das man zum Ausstatten der priesterlichen Gewänder benutzte resp. wie die „fila aurea" bearbeitet wurden, womit die phrygischen Arbeiten in der vorchristlichen Zeit angefertigt wurden, davon werden wir nähere Details beibringen bei Gelegenheit, wo wir den Webstuhl genauer beschreiben werden.

[2]) Vgl. Cl. Magius de „tintinnabulis".

[3]) Heute bewahrt man noch im Domschatze zu Aachen eine äusserst merkwürdige Pluviale des XIII. Jahrhunderts, die an ihrem äussern Rande statt der Fransen mit 100 silbernen Schellchen verziert ist; dieselben entbehren jedoch eines kleinen Klöpfels und verbreiten bloss dadurch einen angenehmen Klang, dass sie bei der geringsten Bewegung gegenseitig an einander schlagen. Auch werden in demselben Schatze noch zwei andere Pluviale in figurirtem Rothsammet aufbewahrt, die, herrührend selbst aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts, noch mit solchen silbernen Schellchen als wohlklingende „fimbriae" umrandet sind.

abweichend auseinandergehen, namentlich aber die heiligen Schriften nichts Näheres darüber angeben. Einer der ältesten christlichen Schriftsteller, Justinus Martyr, führt an, dass das Pallium des Hohenpriesters am untern Saume mit zwölf Glöckchen ausgestattet gewesen sei, gleichsam als eine symbolische Deutung der zwölf Apostel.[1]) Auch Epiphanius spricht von zwölf Glöckchen.[2]) Durandus und die spätern Liturgiker des Mittelalters, die grösstentheils in ihren Angaben dem Isidorus, dem Rhabanus Maurus und dem Amalarius Fortunatus gefolgt sind, sprechen auffallender Weise von achtzig Glöckchen, die an dem Saume des Palliums befestigt gewesen seien.[3]) Dasselbe sagt auch Clemens Alexandrinus. Die meisten Autoren jedoch, sowohl christliche als hebräische, sind der Ansicht, dass diese goldenen Schellchen die Zahl von 72 nicht überschritten haben.[4]) Auch der h. Hieronymus in seinem Briefe an die Fabiola stimmt hinsichtlich der Zahl der eben erwähnten Angabe bei, indem er in dem ebengedachten Briefe sagt: „an dem untersten Saume nach den Füssen hin waren 72 Glöckchen und eben so viele punische Aepfelchen". Die Zahl „72" haben Einige deuten wollen auf eben so viele Sprachen, die bei der babylonischen Sprachverwirrung entstanden seien. Christliche Schriftsteller haben darin eine Vorbedeutung zu finden gesucht auf die 72 Jünger des Heilandes, mit Bezugnahme auf den Spruch: „in omnem terram exivit sonus eorum". Auch ist von anderer Seite die Zahl 72 gedeutet worden auf die 72 Aeltesten des grossen Synedriums, als Repräsentanten des auserwählten Volkes, oder auch auf die 72 Ausleger des alten Testamentes. Wenn man auch aus symbolischen Gründen bei der Zahl 72 gern verbleiben möchte, so scheint uns doch die Zahl etwas hoch gegriffen zu sein, weil dann auch eben so viele gewirkte, vielfarbige Aepfelchen als Ornamente angenommen und der untere Rand des Palliums unglaublich breit und ausgedehnt gedacht werden müsste. Wenn dem Gewicht beizulegen sein dürfte, was in der Gemara angegeben steht, dass nämlich die „malogranata" die Breitenausdehnung eines kleinen Eies gehabt hätten und wir auch zugeben, dass die goldenen Schellchen an Umfang bedeutend kleiner gewesen seien, so möchte das Pallium in seiner untern Umrandung mehr als acht Ellen breit gewesen sein, was wohl nicht füglich angenom-

---

[1]) Justin. dialog. cum Tryphone.

[2]) Haeres. lib. I, XXXIV, contra Marcosios.

[3]) Rationale divinorum officiorum, lib. III, cap. 19.

[4]) Maimon. Kele Hammikd. cap. IX.

men werden könnte. Es dürften deswegen diese Verzierungen von Aepfelchen und Schellchen in Weise unserer heutigen ähnlich gearbeiteten Fransen bedeutend kleiner gewesen sein, als das die jüdischen Ausleger der h. Schrift angeben, zumal, wenn die Zahl dieser Ornamente so gross gewesen ist.

Am Schlusse dieser übersichtlichen Beschreibung des hohenpriesterlichen Palliums angelangt, dürfte es nicht schwer fallen, die Analogie nachzuweisen, die zwischen dem Pallium des Hohenpriesters im alten Testamente und dem entsprechenden Gewande vorwaltet, wie es in der christlichen Kirche seit den Frühzeiten des Mittelalters einzelne Bischöfe zu tragen pflegen. Schon der Name selbst ist im alten wie im neuen Bunde für ein bestimmtes auszeichnendes Obergewand identisch. Gleichwie nur allein der Hohepriester dieses Obergewand zu tragen das Recht hatte, so hat auch der Pontifex Maximus im neuen Bunde das Recht, dieses auszeichnende Gewand der Würde zu tragen, desgleichen diejenigen Erzbischöfe, denen dasselbe vom Papste übergeben wird. Das Pallium im Mosaismus bestand, wie wir oben gesehen haben, aus Wolle und nicht wie der Gürtel aus der „materia mixta“; das Pallium der Erzbischöfe muss ebenfalls, der Vorschrift gemäss, aus Wolle angefertigt sein. Das Pallium im Jehovadienste wird auch, wie oben bemerkt, in der Vulgata „tunica superhumeralis“ deswegen genannt, weil es als Obergewand vornehmlich die Schulter bedeckte und fast bis zum Knöchel herunterreichte. Auch das erzbischöfliche Pallium ist vornehmlich ein Schultergewand und reichte, besonders im Mittelalter lang herabfallend, fast bis zu den Füssen hernieder. Was nun die Form des Palliums im Mosaismus und die im Christenthum betrifft, so muss gesagt werden, dass auch hinsichtlich des Schnittes und der äussern Form des erzbischöflichen Palliums sich noch, trotz seiner heutigen Verkürzung, bemerkenswerthe Analogieen mit dem Pallium des alten Bundes auffinden lassen. Das Pallium, welches heute in Form einer „torques“ sich nach und nach auf ein Minimum reducirt hat und im Mittelalter bedeutend länger und ansehnlicher war,[1]) erinnert auch heute noch in seiner verkürzten Gestalt an

[1]) Vgl. hierzu die Abbildung der Statue eines Papstes auf Taf. VI. Diese vortreffliche Sculptur aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts findet sich heute vor unter den vielen Bildwerken am Dom zu Rheims. An dieser Statue ersieht man deutlich die Form des Palliums, wie es im Beginne des XIII. Jahrhunderts formell beschaffen war. Dasselbe steigt über die Schulter heran und setzt sich nach unten streifenförmig fort bis zu dem untern Schienbein, wo das Messgewand aufhört.

das vorchristliche Pallium, das aus zwei „plagae", wie das Einige wollen, bestand, die auf der Schulter in Verbindung gesetzt waren und wovon der eine Theil geradlinig die Brust und der andere, als quadratisch länglicher Streifen den Rücken bedeckte und bis zu dem untern Schienbein reichte. Gleichwie nun die Stola aus einem faltenreichen Obergewande schon in der Frühzeit des Mittelalters bedeutend verkürzt wurde und man nur die beiden äussern Randverzierungen dieses „orarium" als Reminiscenz an das ehemalige stoffreiche Gewand beibehielt, so scheint man auch in der lateinischen Kirche vor der karolingischen Zeit den Brust und Rücken bedeckenden breitern Stoffstreifen des christlichen Palliums bedeutend verengt zu haben, so dass er nur als ornamentaler Bandstreifen in Breite einer Hand der Länge nach über Schulter und Brust herunterstieg und sich dann später in Form eines Y in zwei gleich schmale Streifen über die Schultern verästelte, worin noch eine Hinweisung gefunden werden dürfte auf den transversalen Einschnitt (voramen, caputium), den das hebräische Pallium zum Durchlassen des Kopfes ehemals hatte.

Wir werden in der IV. Lieferung dieses Werkes die heutige formelle Beschaffenheit des erzbischöflichen Palliums und seine allmälige genetische Entwickelung im Laufe der Jahrhunderte nachweisen und in Abbildungen näher veranschaulichen. Es genüge hier nur noch die allgemeine Bemerkung, dass das erzbischöfliche Pallium, wie es heute in der Kirche als auszeichnendes Ehrengewand für die Erzbischöfe und Metropoliten besteht, schon deswegen der „malogranata" und der „tintinnabula" entbehrt, weil an demselben der untere breite Rand fortfiel und nur ein schmaler Brust- und Schulterstreifen blieb. Wir erinnern uns jedoch, an ältern Malereien Erzbischöfe mit Pallien bekleidet gesehen zu haben, deren unterer breiterer Fusstheil mit einzelnen Schellchen statt der Fransen verziert war. Dass die Stolen ehemals an den beiden untern Ausmündungen statt der Fransen mit silbernen, zuweilen goldenen Glöckchen besetzt waren, werden wir in einer spätern Lieferung dieses Werkes ausführlicher nachweisen.[1])

In dem zuletzt Gesagten ist der Versuch gemacht worden, unter Beachtung der gleichen Benennung die Verwandtschaft der Pallien als hohepriesterliches Pontificalgewand in beiden Testa-

---

[1]) So schenkte der sel. Meinwerk, Bischof von Paderborn, seiner Stiftung Abdinghoff unter andern reichen Gaben zwei goldgestickte Stolen, die unten statt der Fransen mit goldenen Schellchen besetzt waren.

menten nachzuweisen. Aeltere Liturgiker und unter diesen der treffliche Durandus [1]) haben in Betracht, dass im A. T. der Hohepriester zwei Tuniken anzulegen gehalten war, nämlich eine „tunica byssina" [2]) und darüber die „tunica hyacinthina" (die auch den Namen „pallium", wie wir oben gesehen haben, führt), die Parallele gezogen, dass auch der Pontifex der Kirche mit zwei gleichartigen, diesen nachgebildeten Tuniken heute bekleidet sei. Die „tunica byssina" ist denn, diesem zufolge, identisch mit der heutigen bischöflichen Albe und die „tunica hyacinthina", die eben näher beschrieben wurde, würde dann mit jener bischöflichen Tunicelle gleichbedeutend zu erachten sein, die heute noch bei Pontificalämtern der Bischof in leichten Seidenstoffen unter dem Messgewande in Form einer Dalmatik nach liturgischer Vorschrift anzulegen gehalten ist. Auch dieser Vergleich kann als zureichend zugegeben werden, indem auf diese Weise auch die „tunicella" oder „subucula", die bei feierlichen Hochämtern der Subdiakon zu tragen das Recht hat und die heute unter der Bezeichnung „vestes leviticae" bekannter sind, [3]) in den Mosaischen liturgischen Gewändern schon vorgebildet gewesen wären. Was nun die Form dieser Tunicelle, die heute sowohl der Subdiakon, als auch bei Pontificalämtern als Untergewand der Bischof anlegt, betrifft, so muss gesagt werden, dass das alt-testamentarische Pallium in seiner Form und Gestaltung, wie wir oben nachgewiesen haben, der heutigen „subucula" allerdings sehr nahe kommt. Denkt man sich nämlich die ehemals geschlossenen Aermel der bischöflichen und der Subdiakonats-Tunicelle entfernt und statt der „manicae" einen offenen Durchlass für die Arme an jeder Seite der Dalmatik, so hat man auch in Beziehung auf Schnitt und Form ein vollständiges Bild, wie im Mosaismus das Pallium, die „tunica hya-

---

[1]) Durandus, De ritibus ecclesiae catholicae, lib. II. pag. 329. Coloniae 1592.

[2]) Jenes leinene eng anschliessende Untergewand mit Aermeln, das auch der gewöhnliche Opferpriester anzulegen das Recht hatte. Vgl. unsere genaue Beschreibung desselben von Seite 331 bis 338.

[3]) Diese „vestes diaconatus" werden gewiss nicht ohne Beziehungen heute noch in verschiedenen Diöcesen „Leviten, Levitenröcke" genannt. Ob die in Rede stehende Dalmatik für den Diakon und die fast gleichgestaltete Tunicelle für den Subdiakon hinsichtlich ihrer Form mit den ehemaligen Tempelgewändern der den Priestern Jehova's untergeordneten Leviten verwandtschaftliche Analogieen nachzuweisen habe, dürfte heute schwerlich mehr nachzuweisen sein, indem weder in den h. Schriften des alten Testamentes etwas über die Gewänder des Levitenthums verlautet, noch auch die spätern Talmudisten und jüdischen Rabbiner ein Näheres darüber angeben.

cinthina“ formell beschaffen war. Es läge also auch in Bezug auf die äussere Form eine nähere Beziehung der „tunica hyacinthina“ zu der Tunicelle des Subdiakons und Bischofs, wie sie namentlich im Mittelalter in der Kirche in Gebrauch war, ziemlich anschaulich vor.

6.

Das Schultergewand, „superhumerale, amiculum“ (ephod.)

Tafel I. Fig. 6. und Taf. III.

Das reich gestickte hohepriesterliche Gewand des Ephod führt bei ältern Erklärern der h. Schriften des alten Bundes verschiedene Namen. Den hebräischen Namen „ephod“ gibt die Septuaginta in dem Ausdruck „epomida“ wieder, unter welcher Bezeichnung auch dieses Gewandstück bei Flavius Josephus und Philo Judaeus vorkommt. Die Vulgata benennt es „superhumerale“, wodurch ähnlich wie durch die Bezeichnung des Tremellius „amiculum“ ein kleineres Gewandstück näher angedeutet wird, das vorzüglich zur Bedeckung der Schulter und des Oberkörpers getragen wurde. Gleichwie alle hohepriesterlichen Gewänder, auf Geheiss des Herrn von Moses vorgeschrieben, und im Exodus näher bezeichnet werden, so hat doch keines der vier übrigen hohepriesterlichen Gewandstücke in dem gedachten Buche eine solche ausführliche und in's Einzelne gehende Beschreibung erfahren, als das bei dem Schultergewand der Fall ist, womit der Pontifex Maximus nach Anlegung der hyacinthfarbigen Tunik (pallium) sich bekleidete. Das Capitel 28 genannten Buches von Vers 6 bis 15 handelt ausschliesslich von der Beschaffenheit, Form und der Verzierung dieses hervorragenden Schultergewandes. Die erste allgemeinere Vorschrift von V. 6 beginnt also: „Und sie sollen anfertigen ein Schultergewand von Gold, Hyacinthfarbe und Purpur und von zweimal gefärbtem Scharlach und von doppelt gezwirntem Byssus, eine reich gewirkte Arbeit.“ In dieser Vorschrift Moses' ist nicht die Form und der Schnitt des Schultergewandes vorgeschrieben, sondern es sind deutlich darin gekennzeichnet das stoffliche Material und die Farben, die zur Anfertigung dieses reichen Pontificalkleides genommen werden mussten.

In der folgenden Beschreibung des Ephods als Schultergewandes wollen wir zunächst dieses Material im Auge halten, das nach der eben angeführten Stelle zur Anfertigung desselben genommen werden musste. Wir sagen deswegen zuerst, dass dieses reiche Obergewand seinem Stoffe nach bestand aus einer „materia mixta“,

nämlich aus gemischten Stoffen, zum Theil aus dem feinsten ägyptischen Byssusleinen als Kette und aus einem Einschlag von verschiedenfarbiger Purpurwolle mit Goldfäden verarbeitet. Im Gegensatz zu den vielfarbigen Ornamenten des priesterlichen Gürtels, die, wie wir oben gesehen haben, nicht aus einem „opus rokem“, d. h. einer gestickten Arbeit [1]) bestanden, waren die vielfarbigen blumenreichen Dessins in dem Ephod nicht erzielt durch das „opus phrygionicum“, [2]) sondern durch das „opus choscheb“. Dasselbe war aber ausschliesslich im Alterthume das Werk eines Kunstwebers im höhern Sinne des Wortes und eine viel kunstreichere Arbeit, als die Ornament-Stickerei; deswegen führt es auch bei den jüdischen Auslegern der h. Schriften des Alterthums den auszeichnenden Namen „opus artificiosissimum“ oder „ingeniosissimum“. Dass sogar in der vorchristlichen Zeit die Webspule, die damals schon Aehnliches hervorbrachte, was wir heute mit dem Ausdrucke „Hautelisse-Webereien“ bezeichnen, die gestickten Leistungen der phrygischen Nadel zuweilen übertraf, ersieht man schon aus einem Epigramm bei Martial, wo er sagt:

> „Haec tibi Memphitis tellus dat munera; victa est
> Pectine Niliaco jam Babylonis acus.“

Als Grund, weswegen das vorchristliche Alterthum das „opus choscheb“ als Weberei, was Kunst betraf, höher erachtete, als das „opus rokem“, Stickerei, ist darin zu finden, dass bei dem erstgenannten „opus artificiosissimum“ der Kunstweber es in der Hand hatte, auf jeder Seite eine andere bildliche Darstellung zu erzielen, so zwar, dass während er auf der einen Seite durch die Kunst der Webspule einen Löwen im Bilde darstellte, er durch denselben Einschlag auf der Rückseite als gelungenes Dessin einen Adler oder eine andere bildliche Darstellung erzielen konnte. [3])

---

[1]) Exod. cap. XXVIII, 39 G. und XXXVIII, 18.

[2]) Gleichlautend mit diesem hebräischen Terminus nennen die Italiener Gesticktes: „recamata“, sticken: „recamare“, und in Spanien ist der Ausdruck „recamodura“ identisch mit der Bezeichnung „opus phrygionicum“.

[3]) Wir erinnern uns, im vorigen Jahre in Wien ein ähnliches „opus ingeniosissimum“ bewundert zu haben, das in der Weberei auf beiden Seiten eine durchaus verschiedene bildliche Darstellung zu erkennen gab. Ein genialer Fabrikant in Wien hatte nämlich bei Anfertigung der Banner und Standarten für das kaiserlich österreichische Heer, deren Ausführung ihm übertragen worden war, auf der einen Seite in vielen Farben und Gold das Bild der „immaculata conceptio“ gewebt und zugleich auf der andern Seite den österreichischen Doppeladler mit seinen vielen Insignien und Wappen. Der Besitzer dieser merkwürdigen Kunstwebereien, dessen Name uns leider entfallen ist, beabsichtigt auch Stolen und andere liturgische Gewänder zu

So war auch jener Vorhang im Tempel, der bei dem Tode des Heilandes bekanntlich entzweiriss,[1]) ein „opus artificiosissimum“. Obgleich im Exodus das Ephod oder „superhumerale“ als eines der vorzüglichsten goldenen Gewänder des Hohenpriesters ausführlicher als „opus polymitum“ beschrieben wird, so haben doch Mehrere dieses „vielfadige Werk“, fussend auf diesen Ausdruck der Vulgata, als gestickte Kunstarbeit zu bezeichnen keinen Anstand genommen. Jedoch gewichtige Ausleger der heiligen Schriften, unter diesen Maimonides und andere Gelehrte sind der Ansicht, der auch wir beipflichten möchten, dass das Schultergewand in seinen vielfarbigen Ornamenten nicht als „opus rokem“, sondern als „opus choscheb“ gleichbedeutend mit „opus textoris“ zu betrachten sein dürfte. Als Kette wurde dazu, wie an den meisten übrigen Gewändern der Priester, ein feiner Byssusfaden genommen, der aus 6 feinern Fäden zu einem einzigen gedreht war. Diese Fäden aus 6drähtigem Byssus dienten als „stamen“, worin als Einschlag (subtemen) jene vielfarbige Purpurwolle geschlagen und verwebt wurde, wie es die h. Schrift in den einzelnen Farbtönen näher angibt. Nach der oben angezogenen Stelle wurden auch zu den Einschlagsfäden abwechselnd Goldfäden genommen und fragt es sich, ob dieses Gold, als runder Faden, nach der heutigen Präparation verarbeitet wurde, oder ob das Gold, nach älterer Art, als platter Faden in Weise eines dünnen Goldlamen zum Einschlag verwebt wurde. Wir antworten darauf, dass in der h. Schrift sieben verschiedene Arten von Gold, wie es zum Tempeldienste angewandt wurde, die Rede ist. Die verschiedenen Arten von Gold führen entweder einen entsprechenden Namen nach ihrer Güte, Beschaffenheit oder nach ihrem Fundorte. Das Gold, das zur Weberei in Form von platt geschnittenen Fäden verwandt wurde, benannte man „schachut“. Dasselbe wurde in äusserst dünnen Flächen als Goldlamen ausgedehnt und alsdann in feine Riemchen zerschnitten, um in dieser Weise gleichsam als Faden verwebt zu werden.[2]) Nach dem folgenden Spruche des Exodus: „Und er dehnte sie aus zu Fäden, damit sie konnten übersponnen werden auf einer Unterlage von den oben genannten Farben“,

---

weben, nicht nur in verschiedenen Farben auf jeder Seite, sondern auch sogar in verschiedenen Zeichnungen.

[1]) Wir werden die Beschaffenheit desselben in einer spätern Lieferung näher besprechen, wo wir von den Vorhängen des Altars ausführlicher handeln werden.

[2]) Vgl. das Nähere über die Präparation dieser Goldfäden Exod. XXXIX, 3.

dürfte man vermuthen, dass diese dünnen Goldlamen als runde Fäden mit unterlegter Wolle verarbeitet worden seien. Andere nehmen an, dass diese riemenförmigen platten Goldfäden ohne Beimischung von Wolle als Einschlag zur Anwendung gekommen seien, um die Dessins in dem Ephod zu erzielen. Als zweite Farbe, die in dem Schulterkleide nach dem Ausspruche des Exodus als Einschlag (trama) angewandt wurden, ist die Hyazinthfarbe zu nennen; verschiedene Farben werden als Hyazinth bezeichnet. Einige Schriftsteller halten dafür, dass die Hyazinthfarbe in der vorchristlichen Zeit bräunlich-gelb, der Goldfarbe ähnlich gewesen sei,[1]) wie auch heute noch die Pflanze in Farbe beschaffen ist, die den Namen Hyazinth führt. Andere wollen dagegen, dass diese goldgelbe Farbe eher dem Chrysolith als dem Hyazinth zukomme; die grössere Mehrzahl jedoch der ältern Autoren und unter diesen auch Plinius,[2]) Epiphanius, Isidorus[3]) und Ambrosius legen dem Hyazinth eine hellbläuliche Farbe bei, die in's Violetroth hinüberspielt;[4]) es dürfte das eine Farbe sein ähnlich dem Cyanenblau, wie diese Farbe an der „centaurea cyanus" ersichtlich ist. Ambrosius nennt die Hyazinthfarbe eine hellbläuliche Farbe, die dem Himmelblau ähnlich sei, wie auch der Saphir eine ähnliche Farbe zeigt.[5])

Als dritte Farbe kommt in der Musterung des Ephods auch die Purpurfarbe vor;[6]) dieser Purpur, namentlich der tyrische Purpur, war der kostbarste, indem er aus dem Safte der „murex" angefertigt wurde, wie das früher schon an anderer Stelle bemerkt worden ist. Obschon der vielen Surrogate wegen, die den echten theuern Purpur schon in der vorchristlichen Zeit ersetzten, die Farbnüancirungen des Purpurs verchieden waren und vom dunkelsten Violet bis in's Hochrothe spielten, so nehmen ältere Ausleger an, dass die Purpurfäden in feiner Wolle, die zu dem

---

[1]) Luther nennt sie deswegen immer „gehle Seide", welche Bezeichnung sowohl hinsichtlich der Farbe als auch des Stoffes unrichtig ist.

[2]) Plinius, lib. XXXVII, 9.

[3]) Isidorus, lib. XVI, 9. origin.

[4]) Die Talmudisten nennen die Schnecke, aus welcher diese unvergleichlich schöne Hyacinthfarbe im Alterthum bereitet worden ist, „chilzon". Vgl. hierzu Bochart. hieroz. part. 2, lib. 5, c. g. p. 720 seq.

[5]) Ambros. ad Apocal. XXI, 20.: „hyacinthum coeli sereni colorem habere qualem et saphirus habet."

[6]) Plinius, lib. IX, cap. 36 gibt an, dass die Purpurschnecke lebendig musste eingefangen werden, indem sie mitten im Rachen den herrlichen Farbestoff bewahrt habe, den sie von sich gegeben hätte, sobald sie getödtet wurde.

„opus polymitum“ des Ephods verwandt wurden, von echtem tyrischen Purpur gewesen seien, der die violetröthliche Farbe des Amethisten hatte. Ferner wurden als Einschlag in die Byssuskette des Ephods noch eingewirkt zarte Wollenfäden von doppelt gefärbtem Coccus (cocco bis tincto). Diese Coccusfarbe, die auch zuweilen mit der Purpurfarbe von Schriftstellern irrthümlich verwechselt wird und mit dem hochrothen Purpur manchmal synonym ist, hatte eine blendend rothe Farbe, die der Farbe einer feuerrothen Rose nahe kommt. [1]) Auch mit der hochrothen Farbe des Feuers soll nach Plinius [2]) die Coccusfarbe Aehnlichkeit gehabt haben. Diese schöne feuerrothe Farbe des Coccus wurde aus dem Safte eines Insectes genommen, das die Griechen „κόκκος“ und „σκώληξ“ nannten. Die Araber nennen dieses Insect, das bis zur Grösse einer Kiefererbse wächst, „al kermes“. Es scheint uns sehr wahrscheinlich, dass aus dieser arabischen Bezeichnung in der Spätlatinität sich für die feurige hochrothe Farbe die Bezeichnung „Carmesin“ gebildet habe, woraus das französische „carmoisin“ entstanden ist.

Auf diese Farbe bezieht sich auch der bekannte Spruch der Schrift: „Si peccata vestra fuerint sicut coccinum, sicut nix albescent“, was die meisten Schriftausleger mit dem stechend grellen Farbeton des Scharlachs hier richtig übersetzt haben. Wurde die mit Coccus gefärbte Wolle noch einmal, d. h. doppelt gefärbt, so hatte sie noch einen intensivern Glanz und führt bei ältern Schriftstellern dieses doppelt gefärbte Hochroth den Namen „dibaphum“. Wir lassen es dahingestellt sein, ob diese Einschlagfäden in den ebengedachten kostbaren Farbtönen, die alle sechsdrähtig gezwirnt waren, auch wie das Einige annehmen, mit dünnen Goldfäden vermischt gewesen, oder ob die Goldfäden als dünne platte Riemchen für sich selbstständig als Einschlag hinein gewebt worden seien, wovon schon vorher die Rede war.

Nachdem wir im Vorhergehenden über das Material, die Farbe und die technische Fabrication ein Näheres angegeben haben, aus welchem überhaupt als „Werk des Webers“ das hohepriesterliche Ephod angefertigt zu werden pflegte, bemerken wir hinsichtlich der farbigen Darstellung desselben auf Tafel III, dass die Musterung in demselben nach unserer eigenen Wahl so gehalten und zusammengesetzt worden ist, wie möglicherweise dieses Dessin in der vorchristlichen Zeit gestaltet gewesen sein

---

[1]) Vgl. Plinius, lib. IX, cap. 38.

[2]) Plinius, lib. XXXVII, cap. 9.

dürfte. Wenn auch der erste Tempel des Salomon in phönizisch-syrischen Formen gehalten war, so kann man aus den ausführlichen Angaben des Flavius Josephus entnehmen, dass in dem zweiten Herodianischen Tempel die Gefässe und Geräthe in dem damals auch in Judaea eingeführten griechisch-römischen Formentypus gehalten waren, und dass mithin auch die in dem Ephod eingewirkten vielfarbigen Ornamente sich den herrschenden Formen des Tages gefügt haben. Da wir uns in der Lage befanden, auf der beifolgenden Taf. III in farbiger Zeichnung die muthmaasslichen Dessins andeuten zu können, wie sie an dem hohepriesterlichen Ephod eingewirkt gewesen sein mögen, so haben wir es uns gestattet, jene Muster in diesem Ornatstücke zur Darstellung kommen zu lassen, die wir auf einer römischen Toga als ein „opus phrygicum" vorfanden. Diese „toga picta et palmata" mit ihren reichen imitirten Stickereien befindet sich in Basrelief auf einem merkwürdigen Consular-Diptychon heute aufbewahrt im Schatze zu Halberstadt. Dieses, auf Taf. I, zweiter Lieferung des vorliegenden Werkes veranschaulichte Relief in Elfenbein dürfte nicht der klassisch-heidnischen Zeit, sondern vielmehr der christlich-römischen Kunstepoche angehören, und einen römischen Feldherrn, bekleidet mit der „toga triumphalis" vorstellen, der unter der Regierung der beiden Kaiser Honorius und Arcadius als Sieger über überwundene Völkerschaften zurückkehrte. Schriftlichen Privatmittheilungen des Baron von Köhne, beigeordneten Directors der kaiserlich russischen Museen der Hermitage zu St. Petersburg verdanken wir diese eben angeführte sehr wahrscheinliche Conjectur. Dieser zufolge trüge dann der triumphirende Feldherr in der einen Hand das „volumen" und in der andern das Scepter, auf welchen die Büsten der beiden regierenden Kaiser Honorius und Arcadius angebracht sind. Auf dem obern Relief wären, dieser freundlichen Angabe zufolge, sitzend dargestellt die beiden Kaiser Honorius und Arcadius, umgeben auf der einen Seite von den allegorischen Figuren „Roma" und „Constantinopolis".

Wenn auch hinsichtlich des Stoffes und der kostbaren Materie, aus welcher das Schultergewand angefertigt werden musste, durch die oben citirten Stellen des Exodus das Nähere angedeutet wird, so herrscht doch rücksichtlich der Form und des Schnittes dieses reichen Obergewandes bei den competenten Erklärern der jüdischen Alterthümer vielfach Unklarheit und Unbestimmtheit. So sagt Flavius Josephus, dass es mit Aermeln versehen gewesen und nach Art und Weise der Tuniken angefertigt worden

sei. Der h. Hieronymus, in dem oft gedachten Briefe an die Fabiola, nennt es „palliolum", weil es mit dem vorher beschriebenen hohepriesterlichen Pallium in Bezug auf Form Aehnlichkeit gehabt habe, jedoch kürzer gewesen sei. Auch vergleicht der obengedachte grosse Kirchenlehrer dasselbe mit der römischen „caracalla", einem kleinen Schultergewande, das, wie es scheint, von dem römischen Kaiser gleichen Namens zuerst getragen und eingeführt wurde. Ein jüdischer competente Erklärer, Maimonides, dessen Angaben wir vielfach gefolgt sind, gibt an, dass die Breite des Ephods nur von der Breite der Brust und des Rückens eines Mannes gewesen sei [1]) und dass es von der Schulter bis zu den Füssen heruntergereicht habe. Offenbar irrt darin unser Gewährsmann, wie das auch Andere ihm nachgewiesen haben, indem bei einer solchen Länge des Ephods bis zu den Fussknöcheln die schöne Cyanfarbe des Palliums mit seinen „tintinnabula" und „maleola" durchaus nicht gesehen worden wäre. Richtiger beschreibt die Dimension des Ephod Kimichius bei Gelegenheit, wo er das gleichartige Gewandstück bespricht, welches der König David trug. Er vergleicht dasselbe mit dem Ephod Aaron's und gibt hierüber Folgendes an: das Ephod Aaron's habe aus zwei Theilen bestanden, wovon der eine die Brust, der andere den Rücken bedeckt und bis zu den Lenden herunter gereicht habe. Auch die beiden Cingulum, womit das Ephod gegürtet und angebunden wurde, habe aus einem Stücke und einem Stoffe mit dem Ephod bestanden. Mit dieser Angabe stimmt auch der Bericht des Abarbanel zusammen, wo er die Form und Ausdehnung des Ephod beschreibt. In Folge des eben Gesagten dürfte also das hohepriesterliche Schultergewand, übereinstimmend mit den Abbildungen, die wir auf Taf. I. und Taf. III veranschaulicht haben, aus drei wesentlichen Haupttheilen zusammengesetzt gewesen sein. Es bestand nämlich das Ephod aus den zwei Stoffstücken (plagae), die, wie oben bemerkt, die Brust und den Rücken des Hohenpriesters bis zur Schulter bedeckten, ferner aus den beiden Humeral-Stücken in Form von Agraffen, die auf den Schultern die beiden „plagae" zusammenfügten und endlich aus den beiden Cingulum, die an der vordern „plaga" aus dem gewebten Stoffe hervorgingen. Der scharfsinnige Braunius ist hinsichtlich der „plagae" der Ansicht,

[1]) Maimonides, Kele Hammikdasch cap. VIII.; eine sehr brauchbare lateinische Uebersetzung der Abhandlung des Maimonides „de apparatu Templi, instrumentis et ministris ejus" erschien unter dem Titel: „R. Mosis Maimonidis opuscula selecta a Ludov. Compiegne de Veil." Trajecti Batav. ap. Guil. Meester. 1713.

im directen Gegensatz mit der Meinung gelehrter jüdischer Talmudisten und Rabbiner, dass diese beiden „plagulae", die auch „succinctoria", als die Brust und den Rücken bedeckende Gewandtheile, genannt werden, nicht zusammengenäht gewesen seien, was ja durch das Gesetz ausdrücklich verboten war, sondern durch die Webekunst so in einander gewebt worden seien, dass sich keinerlei Nath darin vorgefunden habe. Um jedoch die durch die Weberei entstandenen Zusammenfügungen oder Verbindungen auf den Schulterstücken des Gewandes zu verdecken und um zugleich den beiden Gewandstücken des Ephods einen grössern Zusammenhang und Consistenz auf den Schultern zu geben, wären auf jeder Schulter zwei Schulterstücke von Gold angebracht gewesen, die die Form von kleinen Schildern gehabt hätten. Josephus nennt diese beiden goldenen Achselstücke „ἀσπεδίσκαι χρυσαῖ". Rufinus hat irrthümlich diese Bezeichnung mit „aspides" übersetzt, obschon durch die griechische Benennung des Josephus kleinere Schilde bezeichnet werden sollen. Obgleich solche und ähnliche Schulter- und Achselstücke im vorchristlichen Alterthum als Ornamente oft die Form von phantastischen Thiergestalten hatten, so sind doch einstimmig die jüdischen Ausleger des A. T. darin einverstanden, dass an den reich gestickten und gewebten hohepriesterlichen Ornaten keine Thiergestalten angebracht gewesen seien, sondern nur Pflanzen-Ornamente. Es ist also bei diesen goldenen „fibulae, monilia" auf den Achseltheilen des Ephods nicht im mindesten an die Gestalt einer Schlange und anderer Ungeheuer, wie man dieselben auf römischen Panzern und Helmen des klassischen Zeitalters häufiger erblickt, zu denken, sondern diese Schulterstücke hatten, aus Gold angefertigt, die Form eines Schildes, das so ziemlich die ganze Schulter bedeckte. Diese Schulterschilde waren nach der ausdrücklichen Vorschrift Moses' ausserdem noch verziert mit zwei gefassten Sardonyxsteinen und waren in denselben durch die Kunst des Steinschneiders angebracht die Namen der zwölf Stämme Israels.[1]) Was nun die Sculptur dieser zwei Gedenksteine betrifft, so geben jüdische Schriftkundige und unter diesen Abarbanel an, dass diese Namen nicht als „Intaglio" vertieft eingegraben, sondern dass sie erhaben vorspringend mehr in der Art von Caméen kunstreich geschnitten gewesen seien. Obgleich Josephus[2]) andeutet, dass

[1]) Vgl. hierzu die nähern in's Detail gehenden Vorschriften des Exodus cap. XXVIII, 9—12.

[2]) Joseph. Antiq. lib. III, cap. VIII.

auf der einen Schulter in dem „lapis memorialis“ die Namen der sechs ältern Söhne Jacob's enthalten gewesen seien, so stellen dies andere Schriftgelehrten und Talmudisten in Abrede unter Beibringung von gewichtigen Gründen und bestimmen die Reihenfolge der Namen der Söhne Jacob's auf diesen Gedenksteinen in folgender Weise. Auf der rechten Schulter waren erhaben aufstehend im Sardonyx geschnitten die Namen: Ruben, Symeon, Levi, Juda, Isachar, Zabulon und auf dem Onyx auf der linken Seite die Namen Dan, Nephthali, Jad, Aser, Joseph und Benjamin.[1]) Noch fügen wir hinzu, dass nach der ausdrücklichen Vorschrift des Exodus[2]) auf dem Ephod unmittelbar oberhalb der Ansätze der beiden Cingulen desselben zwei kleinere goldene Ringe aufgenäht gewesen seien, die die Bestimmung trugen, Schnüre durchzulassen und zu befestigen, womit das Pectorale, „choschen“, auf der Brust des Pontifex Maximus befestigt werden konnte. Wir werden diese beiden an dem Ephod befestigten goldenen Ringlein zur Anheftung des Pectoralschildes im folgenden Capitel, in welchem von dem „choschen“ ausführlicher gehandelt werden wird, noch näher zurückkommen; desgleichen dann auch noch auf die beiden goldenen Ringe im Vorbeigehen hinweisen, die auf den Schulterstücken an der Fassung der beiden Sardonyxsteine angebracht waren, vermittels derselben nach oben hin, an kleinern Kettchen, das Pectorale oder Brustschild befestigt zu werden pflegte. Noch auf das Eine machen wir hier bei Beschreibung des Ephod schliesslich aufmerksam, dass nämlich dieses künstlich verzierte Ober- und Schultergewand auf der Brust eine viereckig ausgeschnittene Oeffnung gelassen habe, welche von dem reichen goldenen Brustschilde, zu dessen Beschreibung wir im folgenden Abschnitt übergehen werden, grösstentheils verdeckt wurde.

Unserm Vorsatze gemäss wäre es jetzt nach näherer Beschreibung des Ephod im alten Testamente an der Zeit, den prototypischen Charakter dieses alt-testamentarischen Gewandstückes nachzuweisen mit Bezug auf jenen analogen Ornat, womit vorzugsweise der Bischof bekleidet ist, wenn er „in pontificalibus“ das heilige Opfer feiert. Wir übergehen es, hier weitläufiger zu erklären die symbolische und mystische Bedeutung, die die Ausleger der h. Schriften, so wie die Liturgiker des spätern Mittelalters diesem

---

[1]) Maimon. Hilch. Kele Hammikd. cap. IX.
[2]) Exod. cap. XXVIII, 22—25.

Gewandstücke beigelegt haben, und bemerken hinsichtlich der vorbedeutenden Analogie, die das Ephod im alten Testamente in Bezug auf das entsprechende Gewandstück im neuen Testamente hat, Folgendes. Gleichwie die Verwandtschaft des Palliums des Hohenpriesters in der Synagoge mit dem gleichnamigen erzbischöflichen Gewande in der Kirche nicht in Abrede gestellt werden dürfte,[1]) so kann auch das Ephod aus gewichtigern Gründen mit einem entsprechenden Gewande im neuen Bunde in Parallele gestellt werden, das als auszeichnendes Ehrengewand einzelne Bischöfe des Abendlandes an den höchsten Festen zu tragen das Recht hatten. Es ist das jenes merkwürdige Gewand, welches ältere Liturgiker das „rationale episcoporum“ nennen. Dasselbe war ein auszeichnender Ehrenschmuck, den im Mittelalter einzelne Päpste verschiedenen Bischöfen anzulegen bewilligten. So trugen die Bischöfe der vereinigten Diöcesen von Lüttich, Tongern und Mastricht seit den Tagen des h. Lambert und dessen Nachfolger dieses hervorragende Pontificalkleid. Auch die Bischöfe von Paderborn[2]) erhielten seit dem XII. Jahrhundert das Ehrenrecht, sich dieses ebengedachten Obergewandes zu bedienen. Desgleichen trugen auch die Bischöfe von Eichstädt und Regensburg ein solches kostbar gearbeitetes „superhumerale“. Dieses Ornatstück ist hinsichtlich seiner Form fast vollständig übereinstimmend mit dem betreffenden Gewande des Hohenpriesters im alten Bunde. Es besteht dasselbe nämlich ebenfalls aus zwei „plagulae“, welche die Brust und den Rücken des pontificirenden Bischofs bedecken. Wie der Pontifex Maximus im Jehovadienste dieses reichgestickte Ehrengewand als letztes Oberkleid anlegte, so pflegten auch die Bischöfe dieses christliche Ephod als letztes Ornament über die Schulter anzulegen, wenn sie mit dem Messgewande und den übrigen Pontificalien bekleidet worden waren. Statt der

---

[1]) Wir verkennen nicht, dass das erzbischöfliche Pallium bei ältern Autoren eine vielfache Deutung gefunden habe, die von der oben gegebenen abweicht; so bringt Al. Fl. Alcuinus in seinem Werke „de divinis officiis“, lib. I. sogar dieses auszeichnende Pontificalgewand mit der „lamina“ der goldenen Kronbinde des Hohenpriesters in Beziehung.

[2]) Das heute noch im Schatze des Domes von Paderborn vorfindliche „superhumerale“, zwar sehr kostbar und reich gestickt, rührt aus dem Beginne des vorigen Jahrhunderts her und ist leider das alte primitive Pontificalgewand bei Seite geschoben worden, als das heute noch im Gebrauche befindliche neu angefertigt worden ist. In der IV. Lieferung dieses Werkes, wo die heute noch existirenden „rationalia“ beschrieben werden sollen, wird auch nachgewiesen werden, wann den Bischöfen von Paderborn das „rationale“ zuerkannt wurde.

zwei Sardonyxsteine mit den eingegrabenen Namen der zwölf Stämme Juda's ist dieses entsprechende neu-testamentarische Gewand auf den Schultern verziert mit gestickten Medaillons, innerhalb welcher die Namen der zwölf Apostel, je sechs und sechs auf jeder Schulter, gestickt sind. Gleichwie ferner das Schultergewand des Mosaismus ein „opus choscheb“ war, welches, wie wir oben gesehen haben, als „opus ingeniosissimum“ die reich eingewirkten Dessins auf beiden Seiten gleichmässig erkennen liess, so ist das Ephod des neuen Testamentes auf beiden Gewandtheilen mit kunstvollen Gold- und Seidenstickereien zumeist in bildlichen Darstellungen auf's reichste ausgestattet. Um die Verwandtschaft des alt-testamentarischen Ephods mit dem heute nur noch selten im Gebrauche befindlichen „superhumerale episcoporum“ deutlicher zu veranschaulichen, haben wir auf Tafel V die Abbildung jenes merkwürdigen Schulterkleides in getreuer Abbildung dargestellt, das sich heute noch im Domschatze zu Regensburg, aus dem XIII. Jahrhundert herrührend, vorfindet.

Es würde uns zu weit führen und nicht dem Zwecke der vorliegenden Arbeit entsprechen, wenn wir am Schlusse der Beschreibung eines jeden „indumentum legale“ auch noch auf die allegorische und tropologische Bedeutung desselben ausführlicher hinweisen wollten. Diese Seiten haben Arias Montanus, J. Hieron. Sopranis und Lightfootius gründlich behandelt. Schriftsteller, die die mystische und symbolische Seite der alt-testamentarischen Gewänder vornehmlich betont haben, geben an, dass die beiden getrennten Theile des Ephods das Heidenthum und die Kinder der Auserwählten versinnbildeten. Der Theil des Gewandes, der nach hinten die Schulter und Rücken bedeckte, habe jene heidnischen Völker bedeutet, die noch im Schatten des Todes sässen; die „plaga“ des Ephods aber, die die Brust umgab, war das Sinnbild der Bekenner des geoffenbarten, vorchristlichen Jehovadienstes. Andern Auslegern zufolge bedeuteten die beiden, Schultern und Brust bedeckenden Theile des Ephods das alte und das neue Testament. Gleichwie nun auf den Schultern diese beiden „plagae“ gegenseitig zu einem Gewande verbunden waren, so bildeten auch, ältern Liturgikern gemäss, jene Völker, die im alten und neuen Testamente in dem Glauben an den noch kommenden und den erschienenen Erlöser verharreten, eine Kirche in Christo.

7.

Brustschild, „pectorale, rationale“ (choschen).

Tafel I. Fig. 7 und Tafel III.

Nachdem der Pontifex maximus im alten Bunde sich bekleidet hatte mit dem kostbar in vielfarbigen Dessins durchwirkten Ephod, verband er mit dem letztgenannten Gewandstücke das Brustschild. Dieses siebente Ornament des Hohenpriesters kann man nicht so sehr als ein eigentliches Gewand betrachten, sondern dasselbe war vielmehr eine kostbare Agraffe, ein für sich selbstständiges Kleinod, das den Ausschnitt des Schultergewandes auf der Brust ausfüllte und bedeckte. Der Herr selbst schrieb durch den Mund des Moses im Exodus die Form und Beschaffenheit dieser Brustzierde mit folgenden Worten vor: „rationale quoque iudicii facies, opere polymito“. Nach dieser allgemeinen Vorschrift gibt Moses gleich darauf die speciellen Anweisungen, wie bis in's kleinste Detail dieses kostbare Brustschild einzurichten sei, wie es angelegt werden müsse und welche Bedeutung es habe. Diese genau bestimmten Vorschriften reichen im Exodus Cap. XXVIII von Vers 15—31 und Cap. XXXIX, von 8—18. Keines der übrigen hohepriesterlichen Gewandstücke ist in der h. Schrift so genau vorgezeichnet; keines aber auch war von der Kostbarkeit und hatte, wie wir gleich sehen werden, jene hervorragende Bedeutung, wie dieses „rationale iudicii“. Das Material, aus welchem diese Brustzierde angefertigt werden musste, war identisch mit dem Stoffe, aus welchem, dem Vorhergehenden zufolge, das Ephod genommen wurde. Es war nämlich das „pectorale“ seiner Textur und artistischen Beschaffenheit nach ein „opus ingeniosissimum“, d. h. die in demselben ersichtliche Musterung in vielen Farben, war nicht durch Stickereien hervorgerufen, sondern dasselbe war auf dem Webstuhle künstlich angefertigt, so dass durch die Kunst des Webers auf der Vorder- und Rückseite die Dessins gleichartig ersichtlich waren, wie wir eine solche äusserst kunstreiche Textur und Musterung als ein „opus textoris“ auch an dem im Vorhergehenden beschriebenen Schultergewand näher nachgewiesen haben. Die Kette des Pectorals bildete ein sechsdrähtiger feiner Byssusstoff und wurden durch den Einschlag in himmelblauer, purpurvioletter und scharlachrother Wolle die verschiedenen Dessins erzielt. Wie uns jüdische Schriftforscher das auseinandersetzen, waren die eingewirkten Muster in dem Rationale dieselben, wie sie auch in dem vorherbeschriebenen Schultergewand ersichtlich waren.

Nach der Vorschrift Moses'[1]) war das Brustschild viereckig und gedoppelt, und betrug die grösste Ausdehnung desselben eine Spanne im Quadrat. Mit dieser Grössenausdehnung stimmt auch die Angabe bei Flavius Josephus [2]) überein. Damit dem Brustschild, das, wie wir gleich sehen werden, auf der Aussenseite mit so vielen in Gold gefassten Edelsteinen verziert war, eine grössere Festigkeit gegeben werde, die es vor Beschädigung und Zerreissen schützen sollte, so musste dasselbe, nach der Anordnung des Exodus, gedoppelt genommen werden. Die hebräischen Ausleger der heiligen Schriften sind uneins, ob diese gedoppelte quadratische Rückseite des Brustschildes mit dem Vordertheile, worauf die Edelsteine befestigt waren, nach allen vier Seiten als Ganzes verbunden gewesen sei, oder ob dieser Hintertheil an einer Seite, ähnlich einer viereckigen Tasche, eine Oeffnung gehabt habe. Das „choschen" musste immer vereint mit dem Schultergewand getragen werden, und hätte es einer Sühne bedurft, wenn ein Hohepriester es jemals gewagt haben würde, dieses kostbare Brustschild allein anzulegen, ohne dasselbe mit dem darunter befindlichen Schulterkleid in Verbindung zu setzen. Welche Einrichtung hatte nun das Rationale, um behufs der Anlegung mit dem Ephod in Verbindung treten zu können? Der ausdrücklichen Vorschrift Moses' zufolge befanden sich nämlich an den vier Ecken dieses Brustschildes goldene Ringelchen, zwei oben und zwei unten; auf die beiden obern bezieht sich die Stelle: „und du sollst anfertigen zwei goldene Ringe und sie einfügen den beiden Ecken des Pectorals", und auf die untern goldenen Ringe die andere Stelle: „Du sollst anfertigen zwei goldene Ringe und sie befestigen an beiden Ecken des Pectorals, auf dem untern Rande desselben, innerhalb, nach der Richtung des Ephods hin." Der fernern Anordnung des Exodus gemäss befanden sich an den beiden obern Ecken des Pectoralschildes, und zwar an den beiden ebengedachten goldenen Ringelchen, kleine, gleich lange und bewegliche Kettchen, die ebenfalls von reinem feinen Golde waren und aus einem „opus tortile" bestanden. Diese Kettchen bildeten also ein zartes Flechtwerk und waren nicht aus einzelnen Gliedern zusammengesetzt. Wie unsere Zeichnung auf Tafel I, Fig. 7 und Tafel III das veranschaulicht, mündeten diese beiden geflochtenen Kettchen nach oben in kleine Haken aus, vermittels

---

[1]) Exod. XXVIII, 16.

[2]) Flavius Josephus Antiq. lib. III. cap. VIII.

derselben das Brustschild in die beiden Oesen unterhalb der beiden gefassten Sardonyxsteine auf den Schulterblättern des Ephods eingelassen werden konnte. Nach den vorhergegangenen Erläuterungen dürfte verständlich sein der entsprechende Text des Exodus, der da lautet: „Facies et uncinos [1]) ex auro et duas catenulas ex auro purissimo sibi invicem cohaerentes, quas inseres uncinis.“ [2]) Vermittels der ebengedachten goldenen Kettchen mit ihren Häkchen und den entsprechenden kleinen Ringen unterhalb der Fassungen des sculptirten Sardonyx wurde also das Pectoralschild auf der Brust nach oben hin befestigt. Damit nun diese kostbare Agraffe auch nach unten hin einen Halt hatte, befanden sich noch an jeder untern Ecke des Pectorales zwei schmälere Bandstreifchen von himmelblauer Farbe (vgl. unsere Zeichnung auf Taf. I, Fig. 7), welche die Bestimmung trugen, vermittels der beiden goldenen Ringe, die, dem Obigen zufolge, auf den beiden Humeralstücken des Ephods befestigt waren, das Pectoralschild mit dem Ephod enge und unbeweglich zu verbinden.

Wie unsere Zeichnung auf Tafel I, Fig. 7 das veranschaulicht, war die eine vordere Hälfte des „rationale“ mit kostbaren Edelsteinen so reich verziert, dass dieselben in ihrer goldenen Fassung die eine Hälfte des quadratisch gewebten Stoffes vollständig verdeckten. Diese Steine, von verschiedener Farbe und Gattung, die, zwölf an der Zahl, die entsprechenden Stämme Israel's vorstellten, waren reihenförmig je drei und drei in einer Linie geordnet, so dass dadurch von oben nach unten vier Reihen gebildet wurden. Nach der Vorschrift des Exodus mussten diese Steine durch Fassung in Gold so befestigt werden, dass sie auf dem untenliegenden Gewandstoffe applicirt werden konnten. Diese Gemmen mit ihren „lectulis“ wurden jedoch nicht für sich allein bestehend und getrennt auf dem gewebten Stoffe des „rationale“ befestigt, sondern sie wurden mit ihren Fassungen, wie das viele ältere Ausleger der Schriften des alten Testamentes angeben, in einem dünnen, quadratischen Goldblech so erhaben hervortretend angebracht, dass dieselben eine zusammenhängende goldene Tafel bildeten und dass dadurch die ganze Breite des Ephods ausgefüllt wurde. Wahrscheinlich wurde vermittels kleiner Oesen an

---

[1]) Exod. XXVIII, 13 und 14.

[2]) Es waren nämlich diese „uncini“ kleinere Oehrchen, Ringelchen, die, wie wir früher gesehen haben, angelöthet waren an den goldenen Fassungen (fundi, lectula) der Sardonyxsteine, die auf den Schulterstücken des Ephods als Gedenksteine angebracht waren.

den vier Seiten dieses Goldlamen die Verbindung desselben mit dem darunter befindlichen gewebten Doppelstoffe bewirkt. Auf jedem dieser zwölf Edelsteine war sculptirt der Name je eines der Söhne Jacob's, die die Stammväter des Volkes Israel waren. Wir übergehen hier mit Stillschweigen jene Fabeln der Talmudisten, die da behaupten, die Sculptur der Namen in diesen zwölf Steinen sei durch ein kleines Insect erzielt worden, das sie „samir" nennen. Auch Salomon habe zum Baue seines Tempels sich dieses zarten Wurmes bedient, um durch dessen verborgene Kräfte die härtesten Steine schneiden und in die erforderliche Form bringen zu lassen.[1]) Das Eine sei hier hinsichtlich der Sculptur dieser zwölf Steine noch erwähnt, dass mehrern ältern Autoren zufolge die Namen der jüdischen Patriarchen nicht als „intaglio" vertieft in die Steine eingegraben gewesen seien, sondern dass diese Namen als „litterae protuberantes" erhaben in Bas-relief sich auf diesen zwölf Steinen gezeigt hätten. In welcher Ordnung waren die Namen der Söhne Jacob's in diesen Steinen angebracht? Einige ältere Ausleger der heiligen Schriften sind der Ansicht, dass die Namen der jüdischen Patriarchen nach den Fahnen geordnet waren, wie dieselben, nach den vier Himmelsgegenden benannt, sich gruppirten in jenen Tagen, als das Volk der Verheissung von Aegypten durch die Wüste in das Land Kanaan zog. Andere geben diese Reihenfolge nach den „vexilla" nicht zu, sondern nehmen an, dass die Reihenfolge der Namen geordnet worden sei nach dem Alter der Söhne Israel's respective nach dem Tage ihrer Geburt. Flavius Josephus indessen und auch Maimonides sind der Ansicht, dass, dem Alter nach, die Namen der Kinder Israel's in den Steinen des Pectorals einsculptirt gewesen, wie sie auch in derselben Reihenfolge in den beiden Sardonyxsteinen auf den Schulterstücken des Ephods zu lesen gewesen seien. Unser Zweck geht in vorliegender Abhandlung nicht dahin, eine ausführliche erschöpfende Beschreibung der „indumenta legalia" so zu geben, wie das in umfangreichen Werken der frühern Jahrhunderte geschehen ist. Wir haben uns deswegen darauf beschränkt, in leichten Umrissen jedes einzelne Gewandstück nur in so weit zu kennzeichnen, als dadurch verwandtschaftliche Beziehungen zu den betreffenden liturgischen Gewändern der Kirche sich herausstellen dürften. Wir unterlassen es auch deshalb hier, weitläufigere Untersuchungen anzustellen über die Natur und die Abart eines jeden der zwölf Edelsteine, wie sie dem „rationale" zum

[1]) Vgl. Cod. Cholin cap. III., Sota cap. IX., Gittim cap. VII.

Schmucke gereichten, und beschränken uns in Kürze darauf, in Folgendem die Reihenfolge der Namen der zwölf Stämme Israel's zugleich mit den Namen der Edelsteine übersichtlich zu veranschaulichen, die nach dem Ausspruche des Epiphanius und nach der Meinung des Gesnerus und Braunius im hohenpriesterlichen Brustschilde in den Glanztagen des Judenthums, figurirt haben sollen.

3. Smaragdus. Levi.	2. Topazius. Symeon.	1. Sardius. Ruben.
6. Jaspis. Nephthali.	5. Saphirus. Dan.	4. Carbunculus. Juda.
	Adamas. Urim et Thummim.	
9. Amethystus. Isaschar.	8. Achates. Aser.	7. Lyncurius. Gad.
12. Onyx. Benjamin.	11. Beryllus. Joseph.	10. Chrysolithus. Zabulon.

Am Schlusse dieser Beschreibung der goldenen Brusttafel, als des reichsten und hervorragendsten Schmuckes des hohenpriesterlichen Ornates, sei es gestattet, noch einige allgemeine Bemerkungen über das bekannte „Urim et Thummim“ [1]) hinzuzufügen, das mit diesem eben beschriebenen kostbaren Ornamente des Hohenpriesters in Verbindung stand und über welches ältere und neuere Schriftsteller sich in gewagten Conjecturen vielfach ergangen haben. Epiphanius, dem auch Suidas gefolgt ist, berichtet nämlich, dass zu den zwölf Steinen des Pectorals in Mitte derselben noch ein dreizehnter grösserer, nämlich ein Diamant geglänzt habe, [2]) der durch sein Erglänzen und Erlöschen in dem „Urim et Thummim“ Zukünftiges vorher verkündigt habe. Ein Aehnliches erzählt Flavius Josephus [3]) von den beiden Sardonyx-

[1]) Die betreffende Vorschrift des Exodus, cap. XXVIII, v. 30. lautet wörtlich nach der Vulgata: „Pones autem in rationale iudicii Doctrinam et Veritatem quae erunt in pectore Aaron, quando ingredietur coram Domino et gestabit iudicium filiorum Israel in pectore suo in conspectu Domini semper.“

[2]) Epiphanius in opusculo de duobus gemmis in veste Aharaonis.

[3]) Fl. Josephus, antiquit. Jud. lib. III. cap. IX.

steinen auf den Schultern des Ephods. Augustinus verweiset [1]) in seinen Erklärungen zu dem Buche Exodus diese Eigenschaft des Urim et Thummim in das Gebiet der Fabeln. Hinsichtlich der mysteriösen Bezeichnung „Urim et Thummim" sind die gemässigten und besonnenen jüdischen Talmudisten, desgleichen auch die Ausleger der jerusalemitanischen und babylonischen „Gemara" der Ansicht, dass unter dem Ausdrucke Urim et Thummim vorzugsweise die zwölf Edelsteine des Pectorals und deren leuchtender Glanz zu verstehen sei. Diese hellglänzenden Edelsteine in dem „pectorale judicii", denen man später eine geheimnissvolle Kraft und eine zukunftverkündigende Eigenschaft angedichtet hat, würden also als das Wesen des mysteriösen „Urim et Thummim" bezeichnet werden können. Es würde zu weit führen, wenn wir hier näher darauf eingehen wollten, alles das zu entwickeln, was grossrednerische Talmudisten und Kabalisten über das eigentliche Wesen jenes mystischen Urim et Thummim gesagt und geschrieben haben. Mehrere jüdische Erklärer der heiligen Schriften sind nicht der Ansicht, dass das Pectorale selbst mit seinen leuchtenden Edelsteinen als das „τὸ Urim et Thummim" zu betrachten sei, sondern dasselbe sei ein für sich selbstständiger geheimnissvoller Gegenstand gewesen, der in das gedoppelte Pectoralgewand eingeschoben worden sei. Es sei dieses jenes „*τετραγάμματον*" gewesen, nämlich der von Gott selbst geschriebene oder in Stein sculptirte Name des Allerhöchsten, den er dem Moses gegeben und vermittels desselben Aaron und die spätern Hohenpriester die Zukunft erkannt hätten. [2]) Andere Autoren und unter diesen gelehrte Männer, wie Christoph. Castri [3]) und Joh. Spencer [4]) haben ihre Meinung dahin ausgesprochen: das fragliche Urim et Thummim habe in zwei kleinen geschnitzten Bildwerken bestanden, ähnlich den kleinen Idolen der Heiden, die man „Teraphim" genannt habe; dieselben hätten auf die betreffenden Fragen mit vernehmlicher Stimme geantwortet. Andere hingegen nehmen als Erklärung an, dieses fabelhafte Geheimding seien einzelne Gedenkworte gewesen, die man, auf Pergamentstreifen geschrieben, in die Pectoraltasche eingeschoben habe. Diejenigen, die ein Näheres über das sagenhafte Urim et Thummim vernehmen wollen, mögen in ältern und neuern Schriftstellern eine ganze Kette von gewagten Behauptungen

---

[1]) August. in Exod. quaest. CXVII.
[2]) Targ. Jonathae ad Exod. II, XXI, und Cod. Sanhedrin, cap. VI et VII.
[3]) Christoph. Castri de vaticinio, lib. III. cap. III.
[4]) Joh. Spencer, dissertatio de Urim et Thummim.

und gelehrten Muthmaassungen über diesen dunkeln Gegenstand durchblättern und man wird sich überzeugen, dass die heiligen Schriften diesen mystischen Annahmen keinen haltbaren Grund und Boden bieten. Was nun den Ausdruck „urim“ betrifft, so dürfte derselbe als gleichbedeutend mit dem Ausdruck „ignes luces„ und „thummim“ mit „perfectiones“ zu setzen sein und sollen daher durch diese Ausdrücke nicht nur das hellstrahlende Feuer, sondern auch der hohe Werth dieser zwölf Steine der Tafel des Gerichtes, näher angedeutet werden. Es dürfte nicht schwer halten, für das eben beschriebene „rationale iudicii“, das in der h. Schrift zuweilen „τὸ urim et thummim“, und nach der Bezeichnung griechischer Schriftsteller „λόγιον“ genannt wird, die betreffenden Analogieen ausfindig zu machen, die dieses auszeichnende Kleinod des mosaischen Jehovadienstes für die Bildung eines ähnlichen Schmuckes unter den liturgischen Gewändern der Kirche gehabt habe. Dass in der ältern Kirche ein ähnliches Ornament bei den Bischöfen in Gebrauch war, wie eine solche „Tafel des Gerichtes“ die Brust des Pontifex Maximus ehemals schmückte, lässt sich entnehmen aus den Angaben älterer Liturgiker, unter denen wir besonders auf Amalarius Fortunatus, Rhabanus Maurus, Durandus hinweisen in ihren betreffenden Angaben über die „indumenta legalia“ und die liturgischen Ornate, wie sie damals in der Kirche in Gebrauch waren. So weiset der alte Ivo, Bischof von Chartres,[1]) in seinem liturgischen Werke an einer Stelle, wo er einen Vergleich zieht zwischen den Gewändern des alten und des neuen Testamentes, mit deutlichen Worten auf ein solches Brustschild hin, indem er sagt: „Novi quoque testamenti sacerdotes non omnibus illis utuntur indumentis, quia nec duabus tunicis, nec rationali praeter solos Pontifices.“ Dass in Wirklichkeit noch bis in’s XIII. Jahrhundert bei Päpsten und einzelnen Bischöfen das „pectorale“ als auszeichnendes Kleinod in kirchlichem Gebrauche war, beweiset, ausser vielen Angaben bei ältern Schriftstellern,[2]) auch das Vorkommen solcher kostbaren Agraffen auf ältern Wandmalereien romanischen Stils und an Sculpturen aus derselben Epoche. So fanden wir, um nur ein Beispiel eines Pectoralschildes aufzuweisen, das mit dem prototypischen, eben beschriebenen „choschen mischpat“ des Hohenpriesters eine vollständig gleiche Form und künstlerische Aus-

---

[1]) Ivo Carnotens Episc. de rebus ecclesiasticis.

[2]) Vgl. ad voc. rationale das Betreffende bei Du Cange Lex. lat. mediae et infim. aevi.

stattung aufzuweisen hat, eine 6 Fuss hohe Statue an der südlichen Eingangslaube des Domes zu Rheims, bekleidet mit einem grossen Pectoralschilde. Wie ein Blick auf die stilgetreue Abbildung dieser Statue, Tafel VI, besagt, stellt diese grossartige Sculptur aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts das Standbild eines Papstes vor, dessen Namen ausfindig zu machen bei dem Fehlen sämmtlicher Symbole heute nicht leicht sein dürfte. Diese Figur, im vollständigen Pontifical-Ornate, an dem Trennungspfeiler der beiden Eingangsthüren, trägt auf dem Haupte eine päpstliche Tiara, wie dieselbe im XII. und XIII. Jahrhundert formell beschaffen war.[1])

Die Brust dieser päpstlichen Statue ist geschmückt mit einer Agraffe, die hinsichtlich ihrer Gestalt und artistischen Ausstattung vollständig identisch ist mit dem „rationale judicii", dem mysteriösen „Urim et Thummim", wie es der Pontifex Maximus im Jehovadienste zu tragen pflegte. Wir machen darauf aufmerksam, dass dieses kostbare Brustschild auf dem päpstlichen Standbilde zu Rheims nicht als „fibula", zur Befestigung des darunter befindlichen „pallium", zu betrachten ist, sondern als ein für sich selbstständiges Ornament, welches mit einer kleinen Kette, wie das auch unsere Zeichnung zeigt, um den Hals getragen wurde. Den Angaben älterer Schriftsteller zufolge lässt es sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob von den Bischöfen und Päpsten im Mittelalter dieses Brustschild, das „rationale" des alten Bundes, als auszeichnendes Ornament, für sich allein getragen, oder ob dasselbe, wie das auch im alten Bunde der Fall war, immer in Verbindung mit einem reichgestickten Schultergewand angelegt wurde, das dem Ephod des alten Testamentes nachgebildet war, wie wir es auf Tafel V im Bilde veranschaulicht haben. Das in Stein gearbeitete Standbild zu Rheims, das wir auf Tafel VI wiedergegeben haben, scheint dafür Beleg abzugeben, dass im Mittelalter mit dem vorhin beschriebenen „superhumerale", dem Ephod des alten Testamentes, nicht immer in Verbindung stand das „rationale judicii", sondern dass das „rationale" auch getrennt für sich, ohne das „superhumerale" zuweilen getragen wurde. Jedoch scheint aus einem alten Missale des Abtes Rotaldus von Corvey gefolgert werden zu können, dass das „rationale" als goldenes Brustschild immer mit dem „superhumerale" (Schultergewand) auch im Mittelalter verbunden war. Es heisst nämlich in demselben an der Stelle, wo

---

[1]) Wir werden im Folgenden eine ausführliche Beschreibung der „mitra papalis" geben, und dann bei dieser Gelegenheit auf die in der vorliegenden Abbildung veranschaulichte Tiare zurückkommen.

über die Messe des Bischofs am Ostertage die Rede ist: „postea ministretur ei casula; tandem vero rationale cohaerens junctim superhumerali". Dasselbe lässt sich auch entnehmen aus einer Stelle des Bischofs Ivo,[1]) wo es heisst: „sunt autem ad invicem concatenata rationale et humerale, quia cohaerere sibi invicem debent rationale et opera". In den Acten der Salzburger Kirche ist von einem bischöflichen „rationale" die Rede, das von Gold und mit den kostbarsten Steinen besetzt war, und ähnlich, wie das Brustschild auf Tafel VI, an einer goldenen Kette befestigt war. An den heute noch vorfindlichen „superhumeralia" zu Freisingen Regensburg und Paderborn findet sich ein solches goldenes „pectorale" nicht mehr vor, das mit diesem christlichen „ephod" in Verbindung gestanden hätte. Das eben Angeführte möge hierorts genügen, um nachzuweisen, es habe in den verschiedenen Zeitläuften des Mittelalters der Gebrauch zu Recht bestanden, dass einige Bischöfe über dem Messgewande ein auszeichnendes kostbares Brustschild, das vollständig dem „rationale" des Hohenpriesters nachgebildet war, tragen durften. Ob auch jene reich verzierten Pectoralschilder mit dem „choschen" des alten Bundes in entfernterer Beziehung stehen, wie sie heute in mehrern Kirchenschätzen des Abendlandes in kunstreicher Form und meistens von kostbarem Material noch vielfach als Agraffen bei Anlegung der „pluviale" (Chormantels) in Gebrauch genommen werden, lassen wir hier dahin gestellt sein. Jedenfalls haben diese Brustschilder zur Verdeckung der Schliessen an reichern Pluvialen, in Hinsicht der Form und des daran verwendeten Materials mit dem „choschen" des alten Bundes grosse Verwandtschaft, so dass bei dem allmäligen Verschwinden des mittelalterlichen „rationale episcoporum" die reichere Agraffe, die sich heute noch in vielen Kathedralkirchen zerstreut vorfindet, vielleicht als eine Reminiscenz an diese, ehemals im bischöflichen Gebrauch befindlichen Brustzierden betrachtet werden dürfte.

8.

Der Kopfbund des Hohenpriesters, „tiara, mitra" (mitznephet).

Tafel I. Fig. 8, Tafel III. und Tafel VII. Fig. 3 und 4.

Gleichwie der Opferpriester nach Anlegung der unter Fig. 1, 2 und Fig. 3 beschriebenen Gewänder seinen gesetzlich vorge-

[1]) Cfr. Ivo Carnoteus opus. loco supra laudato.

schriebenen Ornat zum Abschluss brachte, indem er mit der priesterlichen Kopfbinde sich bedeckte, so umlegte auch der Hohepriester, nachdem er sich mit den sieben im Vorhergehenden beschriebenen „vestes aureae“ bekleidet hatte, das Haupt mit der hohenpriesterlichen Binde, die in Form und Weise eines Turbans kunstreich geschlungen wurde. Diese hohepriesterliche „tiara“ bestand ebenso wie die Kopfbedeckung der niedern Opferpriester aus einem schmalen, glänzend weissen Byssusstreifen, der ebenfalls, wie die Stoffstreifen an dem „pileus“ des niedern Priesters, eine grösste Länge von 16 Ellen hatte. Da also das Material und die Ausdehnung der Kopfbinden sowohl bei der niedern Priesterklasse als auch bei dem Hohenpriester die gleiche war, so wäre hier Nachforschung anzustellen, in wiefern durch seine Form und durch die Art und Weise der Anlegung der „migbaoth“ der „turba sacerdotum“ sich von dem „mitznephet“ des Hohenpriesters unterschieden habe. Flavius Josephus, der als einer der letzten jüdischen Priester die Herrlichkeiten des Tempels zu Jerusalem und den grossartigen Reichthum der vorgeschriebenen hohenpriesterlichen Gewänder noch gesehen haben musste, entwirft uns eine ausführliche Beschreibung der hohenpriesterlichen Kopfbedeckung, die Lundius und andern Autoren ausschliesslich maassgebend gewesen sind bei der Abbildung und Beschreibung der vorchristlichen hohenpriesterlichen Gewänder. Im Widerspruch mit der Annahme vieler gelehrten hebräischen Schriftsteller führt nämlich der ebengedachte Verfasser [1]) der jüdischen Alterthümer an, der Hohepriester habe sich einer „tiara“ bedient von der Form, wie auch die übrigen Priester dieselbe zu tragen pflegten, jedoch habe über derselben eine zweite Kopfbedeckung hervorgeragt, die zusammengenäht und mit hyazinthfarbiger Wolle gestickt gewesen sei. Es scheint, dass diese betreffende Stelle, wie das Mehrere annehmen, corrumpirt und vielleicht von einer spätern Hand hinzugefügt worden ist; es würde sonst der Hohepriester gegen die Vorschrift des Gesetzes nicht nur ein genähetes Gewand, sondern auch zu der Kopfbinde, als achtes gesetzliches Gewandstück, noch ein neuntes Gewand bei seinen Amtsverrichtungen getragen haben, wovon im Exodus und Leviticus sich nirgendwo die leiseste Andeutung und Vorschrift vorfindet. Wir haben daher auch Anstand genommen, in unserer Abbildung auf Tafel VII, Fig. 3 die hohepriesterliche „tiara“ als

[1]) Antiq. lib. III, cap. VIII.

aus zwei Stücken bestehend darzustellen,[1]) wozu die oben angeführte Stelle von Flavius Josephus verleiten könnte, und nehmen an der Hand des Maimonides [2]) lieber an, dass das „mitznephet" des Hohenpriesters nicht aus zwei, sondern aus einem Stücke bestanden habe, und dass also die langen Byssusbinden nicht in Form eines Helmes, hochansteigend und mit gebrochener Spitze, sondern mehr in Weise eines Turbans, in mehr breiter, gedrückter Form getragen worden seien. Um die Niedrigkeit und die Aufhäufung der Stoffmasse zu veranschaulichen, die durch Umwickelung des Hauptes mit der hohenpriesterlichen Byssusbinde herbeigeführt wurde, braucht Maimonides noch den passenden Vergleich: diese um das Haupt gelegte Byssusbinde habe sich angesehen, wie wenn man ein zerbrochenes Körperglied mit einer Menge von Binden und Stoffen umwickele. In ähnlicher Weise setzt auch ein anderer jüdischer Gelehrter den Unterschied zwischen der Kopfbedeckung der einfachen Priester und der des Hohenpriesters auseinander, indem er sagt: der „mitznephet" ist ein langer Gewandstreifen, der vielfach um das Haupt gewunden wird, ähnlich jenen turbanförmigen Kopfbedeckungen, wie dieselben in verschiedenen Gegenden die Frauen zu tragen pflegen. Aus dem, was wir auf Seite 348 und 349 über die Form des „migbaoth" gesagt haben und was im Vorstehenden über die Gestaltung des „mitznephet" angeführt worden ist, erhellt, dass die hohepriesterliche Kopfbedeckung kein „pileus altus" gewesen sei, wie die bildende Kunst im Mittelalter dieselbe immer als hohe Judenhüte darzustellen wusste, sondern dass, im Unterschiede von der Kopfbedeckung der gewöhnlichen Priester, der Hohepriester eine niedrige, mehr zusammengedrückte „tiara" getragen habe, deren Stoffmasse um die Schläfe gewunden worden sei und in Form eines halbrunden Turbans das Haupt bedeckt habe. Die Anlegung und Befestigung dieser Tiare vermittels durchgezogener Schnüre geschah in derselben Weise, wie diese Anlegung auch beim „pileus" der Opferpriester vorgenommen wurde, wie wir das auf Seite 349 und 350 ausführlicher nachgewiesen haben.

---

[1]) Die Kopfbedeckung nach Anschauung des Fl. Josephus haben wir auf Tafel VI, Fig. 4 zur Abbildung gebracht.

[2]) Vgl. Maimonides Kele Hammikdasch, lib. VIII. cap. V.

9.

Die goldene Stirnbinde, „lamina, corona“ (zitz, nezer)

Tafel I. Fig. 8 und Tafel VII. Fig. 1 und 2.

Mit der eben beschriebenen Tiare trug der Hohepriester als letztes, achtes Ornament in Verbindung eine schmale goldene Stirnbinde, die von Philo Judaeus „πέταλον“ genannt wird; auch die Septuaginta benennt diese Decoration ebenso. Nach Art und Weise der Krondiademe des Alterthums wurde dieses dünn getriebene Goldblech (lamina) um die Stirn als Binde gelegt und nach hinten angebunden.[1]) Obschon im Exodus Cap. XXVIII und Leviticus VIII das Tragen dieser goldenen Stirnbinde ausdrücklich vom Herrn vorgeschrieben wurde, so ist an dieser Stelle doch die Form und Gestalt des „zitz“ nicht genau angegeben. Aeltere Schriftsteller stimmen darin überein, dass das von Flavius Josephus benannte „χρύσεος στέφανος“ ein dünnes Goldblech gewesen, das in der Breite von zwei Finger um die Stirn gelegt worden sei und hinsichtlich seiner Grösse von dem einen bis zum andern Ohre gereicht habe. Dieses goldene Stirnband wurde vermittels hyazinthfarbiger Schnüre am Hinterkopfe zusammengebunden. Es stand jedoch dieses Diadem, nach der Ansicht gewichtiger Talmudisten, mit der ebenbeschriebenen Tiare als zusammen gehörende Theile nicht in solcher directen Verbindung wie das „ephod“ mit dem „rationale“. Der Name „zitz“, den dieser goldene Stirnkranz im hebräischen Urtexte führt, ist mit dem Ausdruck „flos“ gleichbedeutend, und erklärt sich derselbe durch das Vorkommen von vielen in Goldblech getriebenen Ornamenten, die dem Kelche der bekannten Giftpflanze „hyosciamus niger“ sehr ähnlich waren. Es waren nämlich auf diesem Goldstreifen (vgl. Tafel VII, Fig. 1 und 2) auf beiden Seiten der Schläfe in drei Reihen über einander geordnet ersichtlich, und zwar in getriebener Arbeit, Pflanzen-Ornamente, die von ältern Autoren „calicula hyosciami“ genannt werden. Diese kleinen Blumenkelche waren auf den dünnen Metallstreifen nicht eingravirt, sondern sie waren als ein „opus propulsatum“ erhaben auf dem Stirnbande aufliegend. Welche Sentenz war ebenfalls in getriebener Arbeit auf dem goldenen Stirndiadem ersichtlich? Das Buch

---

[1]) Dass auf diese Weise das Diadem als goldene Stirnbinde im klassischen Zeitalter getragen wurde, lässt sich entnehmen aus Plinius, lib. XXI, cap. XI. Vgl. das Nähere über die Kronen im Alterthume bei „Paschalius de coronis“, lib. IV, cap. XIII.

Exodus gibt darüber in Cap. XXVIII, Vers 26 einen bestimmten Aufschluss. Die Vorschrift des Gesetzes sagt nämlich an dieser Stelle: „in qua sculpes opere caelatoris; Sanctum Domino.“ Man hat vielfach nach der Ursache geforscht, weswegen der Herr durch das Gesetz Moses den ausdrücklichen Befehl ertheilt habe, die goldene Stirnkrone des Hohenpriesters durch Anbringung dieser Worte zu heben und zu verzieren. Bei der Vorliebe, die das Volk Israel für alles das zeigte, was von dem benachbarten Culturvolke der Aegyptier herrührte, hätte es, wie Einige annehmen, dem Herrn gefallen, durch das Gesetz Moses dem Hohenpriester einen hervorragenden Ornat vorzuschreiben, der in Hinsicht auf Stoff und Form der Kopfbedeckung einige Aehnlichkeit mit der goldenen Stirnbinde ägyptischer Priester gezeigt habe.[1]) Auch bei den Königen und Priestern anderer vorchristlichen Völker kamen vielfach goldene Stirnbinden in Weise des eben beschriebenen priesterlichen Diadems zur Anwendung, die vielfach vorne auf der Stirne mit kleinern Bildwerken[2]) verziert waren. So lesen wir auch bei Suetonius in seinem „vita Domitiani“: der „Kaiser habe eine goldene Krone getragen mit dem Bildwerke des Jupiter, der Juno und der Minerva“; Domitianus habe sich dadurch als der Priester dieser Götter bethätigen wollen. Weil aber Jehova von dem Volke, das er sich als das Seinige erkoren hatte, alles fern halten wollte, was dasselbe zum Bilderdienste verleiten konnte, so war in dem Culte des alleinigen wahren Gottes alle Anwendung von Bildern strenge untersagt. Deswegen waren auch anstatt der Bildwerke auf der hohenpriesterlichen Kronbinde die Worte anzubringen befohlen worden: „Sanctum Domino“.

Indem wir uns an den Zweck des vorliegenden Werkes erinnern und den engen Raum bemessen, der uns für die vorliegende Abhandlung zugewiesen ist, erachten wir es auch nicht für nöthig, den Leser eingehender damit zu beschäftigen, auf welche Weise die Tiare des Hohenpriesters mit der vorliegenden „corona aurea“ in Verbindung gestanden habe; auch würde es hier nicht am

---

[1]) Vgl. hinsichtlich der Gewänder der ägyptischen Priester: Herod. lib. II, cap. 37 und Plinius lib. XIX, cap. 1.

[2]) Vgl. über die Bildwerke an Kronen: Atheneus, lib. V. 13. — Auch die Byzantiner im frühen Mittelalter pflegten als Aufsätze — pinacula — emaillirte Bildwerke auf dem goldenen Stirnstreifen der Krone aufzustellen. Dieselben Bildwerke in Email finden sich auch vor an der berühmten ungarischen Krone des h. Stephan. Vgl. unsere desfallsige Beschreibung und Abbildung: „Die Kleinodien Ungarns“, im Augusthefte der Mittheilung der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmale. Wien 1857.

Orte sein, die gewagten Hypothesen der Talmudisten und anderer ältern Autoren über diese Einzelheiten vorzubringen. Wir beschränken uns deswegen hierorts darauf, als Resultat weiterer Nachforschungen und Vergleichungen Folgendes über die Anlegung der „corona“ und die Verbindung derselben mit der Tiare in Kürze anzugeben. In Capitel XXVIII des Exodus wird von Vers 36—39 einschliesslich von der Form, der Anlegungsweise und dem Zwecke der „lamina aurea“ als Kronbinde ausführlich gehandelt. Die betreffende Stelle lautet wie sie die Anmerkung enthält. [1]) Dem vorher Gesagten zufolge dürfte diese unten angegebene Vorschrift des Exodus ziemlich verständlich sein; in Betreff der Erklärung einer Stelle jedoch können Meinungsverschiedenheiten obwalten. Auch Flavius Josephus, [2]) Philo Judaeus [3]) und die spätern Ausleger sind hinsichtlich der Deutung dieser einen Stelle verschiedener Ansicht. Die beiden Erstgenannten erklären nämlich den zweifelhaften Ausspruch so: „und du sollst sie (lamina) befestigen mit hyazinthfarbiger Binde und sie wird sein über der Tiare“. Die Krone soll also befestigt sein über dem Kopfbunde, das heisst, die goldene Stirnbinde soll aufliegen auf dem untern Rande der Tiare. Diese Erklärer nehmen also an, dass der untere Rand dieser Kopfbedeckung unter der Stirnbinde sich befunden habe: mit andern Worten, dass der untere Saum der Tiare von der angebundenen „corona“ bedeckt worden sei. Dahingegen behaupten andere angesehene Schriftkundige und unter diesen vornehmlich Jarchius, wodurch alle Schwierigkeiten über die Anlegung gelöst werden: das „erit super tiaram“ wäre nicht zu beziehen auf die „lamina“, sondern auf die zuletzt genannte „vitta hyacinthina“. Sie stützen untern anderm ihre Annahme darauf, dass es an einer andern Stelle von der Kronbinde heisst: „erit super frontem Aaraonis“; sie wollen also, dass die goldene Kronbinde unmittelbar das Fleisch der Stirne berührt habe und nicht auf dem untern Rande der Tiare befestigt und angebunden worden sei.

Diesem zufolge wäre also die hyacinthfarbige Binde über den Kopfbund hingelegt und am Hinterkopfe mit den übrigen

---

[1]) „Facies et laminam de auro purissimo in qua sculpes opere caelatoris: Sanctum Domino. Legabisque eam vitta hyacinthina et erit super tiaram, imminens fronti pontificis. Portabitque Aaron iniquitates eorum, quae obtulerunt et sanctificaverunt filii Israel in cunctis muneribus et donariis suis. Erit autem lamina semper in fronte ejus ut placatus sit eis Dominus.“

[2]) Flavius Josephus antiq. lit. V. cap. XV.

[3]) Philo, lib. III, de vita Mosis.

Befestigungsschnüren der „lamina“ in Verbindung gesetzt worden. Auf diese Weise war die goldene Kronbinde unmittelbar auf der blossen Stirne befestigt und ging vermittels einer kleinen Oeffnung durch das goldene Stirnband hindurch, das hyacinthblaue Band, das dann über die „tiara“ fortgeführt und am Hinterkopfe mit andern Schnüren in Verbindung gesetzt, den Zweck hatte, zu verhindern, dass die goldene Binde sich von der Stirn herunter über die Augen des Tragenden leicht verschieben konnte. Um das Gesagte leichter zu verstehen, geben wir auf Tafel VII, Fig. 1, die genaue Abbildung der goldenen Krone mit ihren dreifachen Binden; unter Fig. 2 ist veranschaulicht die Art und Weise, wie diese „lamina“ angelegt und befestigt wurde; Fig. 3 endlich zeigt das Haupt des Hohenpriesters, wie er mit der „tiara“ und „corona“ nach der Ansicht des Jarchius bekleidet ist. Hinsichtlich der Anlegung und Befestigung der „corona“ des Hohepriesters genügen als Erklärung der Fig. 1, 2, 3 auf Taf. VII noch folgende Erläuterungen; Fig. 1 veranschaulicht von a—a die ganze Längenausdehnung des hohenpriesterlichen Diadems, wie dasselbe in einer Breite von zwei Finger unmittelbar auf der Stirn des Pontifex Maximus angebunden wurde. Mitten auf der Stirn las man, wie früher schon bemerkt, in hebräischen Schriftzügen und zwar erhaben aufliegend, in getriebener Arbeit, die Worte „Sanctitas Dei.“ Zu beiden Seiten der Schläfen waren, wie das unsere Zeichnung andeutet, dem Jarchius und andern jüdischen Schrifterklärern zufolge, die Kelch- und Fruchtbildungen (caliculi) der Hyoscyamuspflanze in drei Reihen übereinander geordnet ersichtlich, ebenfalls hervorgebracht durch das „opus propulsatum“. An beiden Enden der „lamina“ waren, wie das auch Braunius in Abbildung veranschaulicht hat, durch eine Oeffnung je eine „vitta hyacinthina“ durchgeführt. Vgl. bb und cc. Unter d wird auf Taf. VII, Fig. 1, jene „vitta hyacinthina“ dargestellt, die durch eine Oeffnung der „lamina“ geführt, die Bestimmung trug, dieses Krondiadem immer schwebend zu erhalten, „imminens fronti pontificis“. Es war das nämlich jene „vitta“, die über die „tiara“ geführt wurde, worauf sich die betreffende Stelle bezieht: „et erit super tiaram“. Auf Fig. 2 erblickt man unter d diese „vitta“ in der Weise, wie sie über der Tiare sich fortsetzt, ferner veranschaulicht b und c auf Fig. 2 die „vittae“, wie sie auf beiden Seiten der „lamina“ befindlich, die Bestimmung tragen, die Kronbinde am Hinterkopfe in einer Schleife zu binden und zu befestigen. Fig. 3 stellt weiter dar, den Erklärungen des Jarchius zufolge, das Haupt des Hohenpriesters, wie er auf die vorhin beschriebene

Weise mit der „tiara“ und der „corona“ bekleidet ist. Fig. 4 veranschaulicht endlich die Anlegung und Tragweise der hohenpriesterlichen „tiara“ und „corona“, wie dieselben, auf der Angabe des Josephus fussend, von Vilalpandus, Frisius und Andern aufgefasst und bildlich wiedergegeben worden sind. Die „τριστοίχια“, wie sie Josephus in seinen „Antiquitates“ bezeichnet, sind hier in drei Reihen übereinander geordnet, als geschlossene Kronreifen in Abbildung gegeben. Das Stirnblatt mit der getriebenen Inschrift, „die Heiligkeit Gottes“, ist auf dieser Abbildung unter Fig. 4 als Stirnblatt, gleichsam wie eine Klappe, ein Schild über den Rand der Tiare umgeschlagen. Aus welchem Grunde schrieb der Herr durch das Gesetz seines Dieners Moses dem Hohenpriester das Tragen der „tiara“ mit der eben beschriebenen „corona“ vor? Ohne Zweifel nicht nur deswegen, weil diese hervorragende Kopfzierde dem Tragenden gereichen solle „ad gloriam et ad honorem“, sondern auch vorzugsweise aus einem höhern symbolischen Grunde, wie das Moses gleich in den Worten hinzufügt: „portabitque Aaron iniquitates eorum, quae obtulerunt et sanctificaverunt filii Israel, in cunctis muneribus et donariis suis. Erit autem lamina semper frontem ejus, ut placatus sit eis Dominus“. Die Talmudisten haben diese mystische Stelle nach ihrer jüdischen materiellen Auffassungsweise verschiedenartig gedeutet und haben geglaubt, dieser goldenen Stirnbinde an und für sich eine geheime Kraft der Heiligung und Sühnung zusprechen zu müssen. Deswegen heisst es auch in den Werken der Rabbiner immer: „lamina expiat“ oder „lamina acceptum reddit“. Vom christlichen Standpunkte aus betrachtet dürfte die Deutung dieser Stelle dadurch eine einfache Erledigung finden, dass der Hohepriester des alten Bundes ein Vorbild[1]) jenes verheissenen und erwarteten Hohenpriesters des neuen Bundes war, der als Erlöser des Menschengeschlechts, in der Fülle der ihm inwohnenden Kraft von Oben zugleich Hoherpriester und König und Gott war. Deswegen deuteten auch die eben beschriebenen hohenpriesterlichen Gewänder, die der Priester als vorbildender Stellvertreter trug, jene Reinheit und Heiligkeit an, womit in unendlich höherm Grade der erwartete Hohepriester

[1]) Bei Zach. III, 8. wird der Hohepriester und die andern Priester deswegen auch genannt „Zeichen-Männer, Männer des Vorbildes“, indem sie in ihrer Person, in ihrer Kleidung und in ihrem Amte Zukünftiges vorbedeuten und bezeichnen. Vgl. Paganini in com. ad h. l., ferner auch Lundius in seinem citirten Werke S. 514.

des neuen Bundes, der kommende Weltheiland und Erlöser bekleidet sein würde. So sollte auch insbesondere jene auszeichnende Krone des Hohenpriesters nicht nur Sinnbild der Würde und Heiligkeit des verheissenen Pontifex Maximus des neuen Bundes sein, sondern auch zugleich ein Symbol der Verdienste jenes Opfers, das Er selbst am Kreuze zur Sühne des Menschengeschlechtes verrichten würde. Durch die goldene Stirnbinde des Hohenpriesters sollten also die Heiligkeit und die Verdienste des kommenden Erlösers im Typus angedeutet werden, durch welche die unreinen Thieropfer der alten Gesetzesordnung gesühnt und gereinigt und in den Augen Gottes angenehm gemacht werden sollten.

Gleichwie zunächst nach dem obenbeschriebenen „rationale iudicii“ die „tiara“ mit der dazu gehörenden „corona“ das hervorragendste und reichste Ornatstück des Hohenpriesters im alten Bunde war, und zugleich auch jenes auszeichnende Gewand, wodurch die Verdienste und die Heiligkeit des kommenden Erlösers symbolisch angedeutet werden sollten; so ist auch heute noch in der Kirche die Tiare jener strahlende Pontifical-Ornat, wodurch der Vorrang und die Würde des Papstes als Stellvertreter Christi bethätigt und angezeigt wird. Die übrigen Bischöfe der Kirche tragen ebenfalls als „pontifices“ eine Miter, in deren äusserer Form und stofflicher Beschaffenheit sich nicht unschwer heute noch eine grosse Verwandtschaft und Aehnlichkeit mit der „tiara“ des Hohenpriesters des alten Testamentes auffinden lässt. Jedoch fehlt bei der Miter des Bischofs, um die Analogie derselben mit der Tiara des alt-testamentlichen Hohenpriesters in unmittelbaren Vergleich zu setzen, die eben beschriebene „lamina“. Diese goldene Krone jedoch, womit der Pontifex Maximus der Synagoge als Vorbild des kommenden Erlösers geschmückt war, fehlt heute nicht bei der päpstlichen Tiare, mit welcher an den kirchlichen Hauptfesten der Nachfolger und sichtbare Stellvertreter Christi, der römische Papst, feierlich bekleidet ist. Auch selbst die Form der päpstlichen Kopfbedeckung, namentlich wie dieselbe im Mittelalter gestaltet war, bietet viele verwandtschaftliche Beziehungen zu der Tiare des Hohenpriesters im alten Testamente. Wie wir das in einer folgenden Lieferung dieses Werkes ausführlicher nachweisen und durch authentische Abbildungen erhärten werden, war die päpstliche Miter bis in die Spätzeit des Mittelalters bloss mit einer corona, die als „circulus aureus“ den untern Rand des päpstlichen Hauptschmuckes umgab, ausgestattet. Alte Abbildungen der Päpste, mit der Tiare gekrönt, die sich heute sowohl in Wand- als Miniatur-Malereien, desgleichen auch an grössern

Sculpturwerken erhalten haben, lassen die Tiare erkennen als eine oben abgerundete, erhöht ansteigende Kopfbekleidung, analog der alt-testamentarischen priesterlichen „cidaris", und zwar scheint das Stoffliche dieser ältern Kopfzierde, insbesondere im XII. und XIII. Jahrhundert, fast ein Geflechte vorzustellen, wie das ersichtlich ist an der interessanten Tiare, womit das Haupt an den Bildwerken verschiedener Päpste geschmückt ist, die sich unter den grossartigen Eingangshallen (porches) der Kathedrale von Chartres heute noch vorfinden. Ein Gypsabdruck, den wir von einer solchen „mitra papalis", die das Standbild des h. Kirchenlehrers und Papstes Gregor des Grossen unter der südlichen Vorhalle des Domes zu Chartres trägt, an Ort und Stelle uns zu verschaffen in der Lage waren, macht es uns möglich, auf Taf. VII, Fig. 5 eine ältere päpstliche Tiare bildlich zu veranschaulichen, wie sie, nur mit einer Krone umgeben, im XII. und theilweise im XIII. Jahrhundert beschaffen war. Auch auf Taf. VI ist, aus derselben Zeitepoche herrührend, das sculptirte Bild eines Papstes veranschaulicht, das als sechs Fuss hohe Statue die Eingangslaube am Dome zu Rheims schmückt. Auch diese ziemlich spitz ansteigende Tiare ist in Weise eines „circulus aureus" nur mit einer Krone umgeben. Zahlreich sind die heute noch erhaltenen Monumente sowohl in Sculptur, als in Malerei, die uns die spätere Ausbildung und Entwickelung des päpstlichen Kopfschmuckes, mit einer dreifachen Krone geziert, zur Anschauung bringen. Namentlich weisen die vielen heute noch erhaltenen Temperamalereien der altkölnischen Schule eine grosse Zahl von päpstlichen Mitren des späten Mittelalters nach, in welchem schon die Anwendung der dreifachen Krone an der „mitra papalis" zur Geltung gekommen ist. So stellt Taf. VII, Fig. 6 das mit der dreifachen Krone geschmückte Brustbild eines Papstes vor, dessen Bild in Tempera gemalt aus dem Beginne des XV. Jahrhunderts herrührt.[1]) Wenn die Tiare des Hohenpriesters im alten Testamente mit der goldenen Stirnbinde geschmückt, wie sie nach der Ansicht vieler Talmudisten unter Fig. 3 auf Taf. VII veranschaulicht ist, in verwandtschaftliche Parallele zu setzen sein dürfte mit dem entsprechenden päpstlichen Ornat, wie derselbe, nur mit einer corona verziert, im frühern Mittelalter (vgl. Fig. 5) im Gebrauche war, so könnte die päpstliche Kopfbedeckung, mit der dreifachen Krone geschmückt, als Analogie betrachtet werden zu der Tiare

---

[1]) Diese interessante Temperamalerei befindet sich noch heute in der Kirche des h. Cunibert in Köln und bildet mit andern Bildwerken die Thüre eines ehemaligen Flügel-Altares aus der Frühzeit der Kölnischen Malerschule.

des Hohenpriesters, die nach der Ansicht des Flavius Josephus und Anderer, mit der „τριστοιχία“ geschmückt, auf Fig. 4 von Taf. VII zur Darstellung gebracht ist. Nach der tropologischen allegorischen Erklärung älterer Rabbiner bedeutet die „τριστοιχία“ an der hohenpriesterlichen Tiare im alten Testament, d. h. das Vorkommen der dreifachen Reihe der „caliculi hyoscyami“ übereinander, das dreifache Amt des kommenden Erlösers, nämlich das prophetische, priesterliche und das königliche. Desgleichen würden dann auch durch die drei Kronen an der „mitra papalis“ die dreifache Würde des Nachfolgers und Stellvertreters Christi nahe gelegt werden, nämlich die Sendung als Lehrer der Völker, die Beamtung als Hohepriester und die Würde als König.

10.

Die „vestes albae“ des Hohenpriesters als Trauergewänder zum Gebrauche am Versöhnungstage.

In dem ersten Theile der vorliegenden Abhandlung haben wir die vier Gewänder näher zu beschreiben versucht, mit welchen, der Vorschrift nach, die gewöhnlichen Opferpriester bei ihrer Amtsverrichtung im Tempel bekleidet sein müssten. Desgleichen sind auch in dem Vorhergegangenen die „vestes aureae“ des Pontifex Maximus ausführlicher erläutert und durch Abbildung nahegelegt worden, mit welchen der Hohepriester geschmückt seine Amtshandlungen vornehmen musste, wenn er in das Allerheiligste eintrat. Einmal aber im Jahre war es dem Hohenpriester nicht gestattet, die im Vorhergehenden beschriebenen acht verschiedenen goldenen Gewänder anzulegen, sondern er erschien dann im Tempel bekleidet mit einem einfachen Ornat, der ihm aber nur für den einen Tag zustand und den man „vestes albae“ nannte. Worin bestanden nun diese weissen Gewänder, die der Hohepriester an einem Tage des Jahres, nämlich am Versöhnungsfeste, was auf den zehnten Tag des Monats Tisri fiel, anzulegen hatte? Wir bemerken hier im Allgemeinen, dass am Versöhnungsfeste der Hohepriester der Form und dem Schnitte nach jene vier Gewandstücke trug, die im Vorhergehenden näher beschrieben worden sind und die auch der Opferpriester anzulegen das Recht hatte. Es waren das nämlich die „brachae“, die „tunica“, der „balteus“ und die „cidaris“. Diese vier Gewandstücke waren angefertigt aus dem feinsten Byssusleinen, wie dasselbe Material auch bei der Anfertigung derselben vier Gewandstücke der „turba sacerdotum“ ge-

wählt werden musste. Unter den „vestes albae“ des Hohenpriesters am grossen Tage der Versöhnung unterschied sich nur allein der Gürtel desselben von dem entsprechenden „balteus“ der Opferpriester, indem die hohepriesterliche Leibbinde an diesem einen Tage nicht durch das „opus rokem“, d. h. Stickerei in vielfachem Blumenwerk, verziert, sondern ohne alle gestickte Ornamente, bloss aus feinem blendendweissen Byssus angefertigt war. Der Gürtel, wie er zu den weissen Gewändern des Hohenpriesters gehörte, bestand also nicht wie der, den er bei den goldenen Gewändern zu tragen pflegte, aus einer „ mixta materia“, was der Hebräer mit dem Ausdrucke „schaadnez“ bezeichnete, sondern er war vom feinsten ägyptischen Byssus, ohne jede Anwendung von eingestickten Dessins. Die Kopfbinde des Hohenpriesters, die als viertes und letztes Stück zu den „vestes albae“ am zehnten des Monats Tisri getragen wurden, unterschied sich von der „cidaris“ der gewöhnlichen Opferpriester, in sofern, als die hohepriesterliche Tiare in der Weise um das Haupt geschlungen wurde, dass sie eine niedrige turbanförmige Kopfbedeckung bildete, wohingegen der „pileus“ der übrigen Priester, in Weise eines Helmes erhöht, über dem Scheitel des Hauptes aufgewunden wurde. Ausserdem trug der Hohepriester an diesem einen Tage nicht die „corona aurea“, d. h. die im Vorhergehenden beschriebene goldene Stirnbinde, die sonst immer, wenn er im Tempel erschien, mit der Tiare in Verbindung stehen musste. Unter den betreffenden Schriftstellern, die umfangreiche Werke über den mosaischen priesterlichen Ornat geschrieben haben, walten Zweifel vor, ob nicht das eben beschriebene Bussgewand, das der Hohepriester am Versöhnungstage tragen musste, aus einem einfachen Leinenstoffe und nicht aus dem feinsten Byssus angefertigt gewesen sei. Nach Vergleich der verschiedenen Ansichten, die darüber geltend gemacht worden sind, glauben wir die Ansicht hier aufstellen zu dürfen, dass zwischen dem „bad“ und dem „schesch“ (moschsa), wie die zu den „vestes albae“ verwandten Stoffe benannt werden, kein Unterschied, was das Stoffliche und dessen Werth betrifft, vorgewaltet habe, und dass jede dieser Namen den ägyptischen oder indischen Byssus bezeichne. Nur in der Textur ist ein Unterschied zu suchen, indem, wie schon früher bemerkt, das „schesch“ ein sechsdrähtiges feines Byssusleinen war, dessen Kette und Einschlag aus sechsfach gezwirnten zarten Fäden bestand, wohingegen das „bad“ ein feines Gewebe bezeichnet, dessen Kette und Einschlag eindrähtig sind, d. h. bloss bestehend aus

einem zarten Byssusfaden.[1]) Noch fügen wir hinzu, dass der Hohepriester am Versöhnungsfeste bei den gottesdienstlichen Verrichtungen des Morgens vier andere „vestes albae" trug, als diejenigen waren, die er bei dem Gottesdienste am Abend anlegte. Die äusserst feinen Byssusgewänder von pelusischem Leinen (ägyptischem Leinen), die der Hohepriester am Morgen trug, kosteten nämlich 12 Minen und die obengedachten vier Trauergewänder für den Abend kosteten zusammen 18 Minen. Man hat berechnet,[2]) dass die 12 Minen für die pelusischen Stoffe des Morgen-Ornates, nach dem Geldwerthe, zur Zeit als Lundius sein Werk über die jüdischen Heiligthümer schrieb, eine Summe von mehr als anderthalb hundert Reichsthaler repräsentirt habe, hingegen die vier Trauergewandstücke für den Abendgottesdienst, die vom feinsten indianischen Leinen waren, die Summe von 225 Reichsthalern. Es kosteten mithin beide Trauer-Ornate, die der Hohepriester nur einmal, am Versöhnungsfeste, und zwar den einen Morgens, den andern Abends trug, im Ganzen 375 Reichsthaler. Fürwahr eine unbegreiflich hohe Summe für acht weisse Byssusgewänder! Es würde sich aber diese Summe noch um ein Bedeutendes steigern, wenn die obengenannten 30 Minen nach dem heutigen Geldwerthe berechnet würden.[3]) Wir begreifen heute kaum, wie dieses zarte orientalische Byssusleinen in vorchristlicher Zeit einen so unglaublich hohen Preis gekostet habe. Und doch gab es einen noch viel kostbarern Byssusstoff, wenn man den, oft übertriebenen, Angaben jüdischer Talmudisten Glauben beimessen darf. So führt nämlich die Gemara an, dass ein ismaelitischer Priester, der Sohn des Baphus, eine Tunik von seiner Mutter zum Geschenk erhalten habe, die allein 100 Minen gekostet habe. An derselben Stelle wird erzählt, dass Eliezer, der Sohn des Chersomi, ebenfalls einen Leibrock zum Geschenk erhalten habe im Werthe von sogar 2 Myriaden Minen. Dass überhaupt dieses kostbare Byssusleinen im Alterthum einen erstaunlich hohen Preis und deswegen auch grosse Vorzüglichkeit gehabt haben muss, ist daraus zu entnehmen, dass schon Plinius anführt, dass das Byssusleinen dem Golde gleich geschätzt und abgewogen worden sei. Deswegen geben auch die Talmudisten

[1]) Vgl. Maimonides Hilch. und Kele Hammikdasch cap. VIII, und Abarbanel super legem, cap. XXV.

[2]) Man vergl. Brerevvod de ponderib. cap. IV etc.

[3]) Nach den neuern Forschungen in Boekh's „Staatshaushalt der Athener" ist der Anschlag viel zu niedrig.

an: „man könne nichts Kostbareres finden als Byssusleinen, und wenn Einer darauf ausginge, in möglichst kurzer Zeit grosse Reichthümer zu vergeuden, der möge darauf Bedacht nehmen, sich in Byssusleinen zu kleiden.“ Wenn also diese kostbaren Byssusgewänder, die der Hohepriester im tiefsten Trauer nur zweimal am Versöhnungsfeste anlegte, solche Summen kosteten, von welcher ausgezeichneten stofflichen Beschaffenheit, Textur und Feinheit mögen dann dieselben gewesen sein? Die Talmudisten geben auch hier wieder den gewünschten Bescheid, indem sie berichten, [1]) es hätten die Priester es nicht gestatten wollen, dass der Hohepriester Eliezer die Tunik im Werthe von 2 Myriaden Minen angelegt habe, indem er, damit bekleidet, ausgesehen habe, als ob er unbekleidet gewesen sei. Obgleich der Stoff der Tunik aus einem sechsdrähtigen Faden gewebt gewesen sei, so sei doch dieser Hohepriester, bekleidet mit diesem äusserst delicaten Stoffe, zu vergleichen gewesen dem Weine, der vom Glas umschlossen sei. Deswegen bezeichnen auch diesen kostbaren Byssusstoff einige ältere Schriftsteller mit dem Ausdrucke „ventus textilis“ (gewebter Wind) oder „linea nebula“, (Nebelleinen). Wir würden heute diesen kostbaren orientalischen Leinen-Byssus des Alterthumes am besten vergleichen mit der feinsten Seiden-Gaze, wie man sie heute noch im Oriente und auch zu Lyon fabricirt. Wir hatten Gelegenheit, von der Vortrefflichkeit dieses orientalischen Byssus der feinsten Qualität Einsicht zu nehmen. Denselben fanden wir in einem ältern Karolingischen „Codex aureus purpureus“, und dienten hier die quadratisch länglichen Streifen von Byssus-Gaze dazu, die Friction bei den Miniaturen fern zu halten. [2]) Trotzdem dass der Byssusstoff an den vier ebengedachten Gewandstücken, womit der Hohepriester am Versöhnungsfeste bekleidet einherschritt, sehr kostspielig war, so durfte er sie doch nur ein einziges Mal anlegen. Im nächsten Jahre wurden aus dem öffentlichen Tempelschatze wieder neue Gewänder angeschafft. Weil aber die ebengedachten „vestes albae“ durch den

---

[1]) Vgl. Codex Joma, cap. IV.

[2]) Jene kleinern Ueberreste eines äusserst feinen weissgelblichen Byssusgewebes sind in Reliquien-Verzeichnissen meistens benannt mit der Bezeichnung: „de peplo Beatae Mariae Virginis“. „Den unstreitig feinsten Byssusstoff, der uns je zu Gesicht gekommen ist, fanden wir ebenfalls unter der Benennung „vom Schleier der allerseligsten Jungfrau“ in einem prachtvollen geschnittenen Kästchen von Bergkrystall in oval länglicher Form, das sich, augenfällig aus der Zeit Karl's IV. herrührend, im Domschatze von St. Veit zu Prag heute noch erhalten hat.

einmaligen Gebrauch im Tempeldienste geheiligt worden waren, so durften dieselben niemals von einem Andern getragen oder zu andern profanen Zwecken gebraucht werden. Sie wurden deswegen sofort nach der Ablegung in eine besondere Gewandkammer niedergelegt. Damit aber die Menge der alten gebrauchten und abgelegten Gewänder sich nicht zu sehr anhäufte, wurden sowohl von den feinen Byssusstoffen der „vestes albae", als auch von den Stoffen der „vestes aureae" Oeldochte gewunden, die in den goldenen Lampen im Tempel angezündet und auf diese Weise durch Verbrennung vor Profanation geschützt wurden. [1])

Nach der Angabe des Josephus [2]) muss der Vorrath an priesterlichen Kleidungen in der Gewandkammer des Tempels schon zu Salomon's Zeit bedeutend gewesen sein, denn Salomo habe im Ganzen tausend Ornatstücke dem Tempel verehrt, die als „vestes aureae" der Hohepriester allein zu tragen das Recht hatte. Ferner habe Salomo als Ornate für die „turba sacerdotum", mit Einschluss der gestickten Gürtel, zehntausend Stücke der Gewandkammer des Tempels überwiesen. Diese priesterlichen Kleider wurden in späterer Zeit in einer besondern Kleiderkammer des Tempels in 96 Kasten aufbewahrt. Es hatte nämlich jegliche Ordnung der Priester, deren es 24 gab, vier besondere Kleiderkasten, in welchen die vorhin beschriebenen vier priesterlichen Kleidungsstücke lagen. Diese Kleider waren ihrer Form und Gestalt nach ausgewählt und stand auf jedem Kasten der Name eines jener vier priesterlichen Gewänder, die darin in Menge geordnet hingen. Die obengedachte Kleiderkammer war in verschiedene Gemächer abgetheilt, in welchen die Priester ihre gewöhnlichen Kleider auszogen und die heiligen Gewänder anlegten, die sie zum Tempeldienste befähigten. Dieser Kleiderkammer mit ihren vielen Unterabtheilungen stand ein Kleiderhüter vor, der mit seinen Untergebenen den Priestern bei Anlegung der Tempelgewänder behülflich war.

Die früher beschriebenen Gewänder wurden, wie wir vorhin gesehen haben, hoch in Ehren gehalten und vor jeder Profanation sorgfältig geschützt. Deswegen durfte auch weder der einfache Priester, noch der Hohepriester irgend eines der zum Jehovadienste gehörenden heiligen Gewänder ausserhalb des Tempels anlegen. Nur allein im Dienste des Allerhöchsten, wie es das Buch Exodus aus-

---

[1]) Lightfootius hor. heb. ad Joh. 7, 2. und R. Rud. Leon. de templi lib. I. cap. 9.

[2]) Flavius Josephus Antiq. lib, VIII. cap. 2.

drücklich vorschreibt,[1]) durften Aaron und seine Nachfolger im Priesterthume die heiligen Gewänder anziehen.[2])

Hinsichtlich der Sauberkeit und Reinheit der Gewänder, sowohl der vier Gewänder des Opferpriesters als auch der acht Gewandstücke des Hohenpriesters, sei hier noch nachträglich bemerkt, dass dieselben, nach Angabe älterer Rabbiner und jüdischer Schriftausleger, wenn sie zerrissen waren oder beschmutzt wurden, niemals gewaschen und geflickt werden durften,[3]) sondern dass sie alsdann in ein besonderes Zimmer abgelegt und sofort durch neue aus dem öffentlichen Schatze des Tempels ergänzt wurden. Die abgelegten wurden dann später zu Tempelzwecken verbrannt, indem man Oeldochte daraus herstellte.

Die vorhin beschriebenen „indumenta legalia“ hatten nach der alten Gesetzesordnung, die mit der Erscheinung Christi ihre Kraft und Bedeutung verloren, bei dem Jehovadienste ein solches Ansehen und eine solche Bedeutung, dass, den ältern Erklärern der heiligen Schriften zufolge, jede Amtsverrichtung im Tempel vor Gott nichtig und eitel gewesen sein würde, wenn der Priester, der sie vornahm, mit beschmutzten oder zerrissenen Kleidern aufgewartet, oder wenn er eines der vorgeschriebenen Gewänder anzulegen unterlassen hätte. Eine ungesetzliche Handlung beging er, die ebenfalls der Sühne bedurfte, wenn er auch zwei Unterkleider oder zwei Tuniken oder Gürtel übereinander angelegt hätte. Sogar wurde die Amtsverrichtung ungültig, wenn er, wie die Talmudisten versichern, unter dem priesterlichen Gewande ein Pflaster auf einer Wunde getragen habe.

Wir haben im Vorhergehenden allgemeinere Angaben folgen lassen über die grosse Kostbarkeit und Feinheit der „vestes albae“ und über den erstaunlich hohen Preis derselben. Es sei gestattet, am Schlusse dieser Abhandlung über die heiligen Gewänder des alten Bundes noch einige allgemeinere Bemerkungen hinzuzufügen: über den hohen Werth der vorher beschriebenen „vestes aureae“, über den Ort, die Art und Weise ihrer Aufbewahrung und die Schicksale, die sie erlitten haben, als unter der Herrschaft der Römer „das Scepter von Juda genommen wurde“.

---

[1]) Exodus XXVIII, 43, und Ezechiel XLII, 14.

[2]) Bekanntlich besteht seit den Tagen des Papstes Stephan auch in der Kirche die strenge Vorschrift, dass die priesterlichen Gewänder nicht ausserhalb der Kirche getragen werden dürfen.

[3]) R. Rud. Leon. de templo, lib. II, cap. 6, §. 34, in gloss. et cap. 19 §. 152.

Es ist vorhin schon darauf hingewiesen worden, dass die „vestes albae“ aus den feinsten pelusischen und indischen Byssusgeweben bestanden und von unglaublich hohem Werthe waren. Aber auch die vier früher beschriebenen Gewandstücke der Opferpriester, insbesondere die Tunica und der in purpurvioletter, hyazinthblauer und scharlachrother Wolle reichgestickte Byssusgürtel waren äusserst kostspielig, da die feinsten ägyptischen Byssusstoffe zur Anfertigung verwandt und dieselben rund gewebt und nicht durch Nadelarbeit zusammengesetzt wurden. Grosse Summen fürwahr kosteten, wenn den Angaben jüdischer Schriftkundigen unbedingt Gewicht beizulegen ist, der eigentliche Ornat des Hohenpriesters, nämlich jene acht zuletzt beschriebenen Gewandstücke, die insgesammt als „vestes aureae“ bezeichnet werden. Gleichwie zu diesen acht Gewändern des Pontifex Maximus ebenfalls der feinste und kostbarste Byssus aus der Stadt Pelusium bezogen wurde, so war auch die zarte und kostbare Wolle, die zur Verzierung der hohenpriesterlichen Pontificalgewänder gebraucht wurde, aus Milet bezogen. [1]) Aeltere Schriftsteller des klassischen Zeitalters: Virgil, Aelianus, Athenaeus u. A. sind des Lobes voll, wenn sie von der Feinheit und Vorzüglichkeit jener Wolle sprechen, die in der Hauptstadt des kleinasiatischen Joniens: Milet, gesponnen und gefärbt wurde. Zu dieser milesischen theuern Wolle kamen noch hinzu die Färbung derselben mit der kostbaren hyazinthblauen Farbe, dem violetten dunkeln Purpur [2]) und dem scharlachrothen Coccus. Mit solchen gefärbten milesischen Wollstoffen, nicht aber mit gefärbter Seide, worauf wir ausdrücklich aufmerksam machen, waren nicht nur der Gürtel, sondern auch das Ephod und das Rationale durch das „opus choschep“, wie wir das weiter oben entwickelt haben, auf's kunstreichste ausgestattet. Zu den eben gedachten kostbaren und seltenen Materialien und Stoffen, die zur Anfertigung der „vestes aureae“ des Hohenpriesters verwandt wurden, kommt auch noch der Umstand hinzu, der den Preis und Werth derselben bedeutend erhöhete, dass sämmtliche „vestes aureae“ aus einem Stücke, ohne Nath, gewebt sein mussten. Wie kostspielig eine solche, schon in der frühchristlichen Zeit aus der Uebung gekommene Kunstweberei

---

[1]) Vgl. das Nähere über die grosse Vorzüglichkeit der apulischen und milesischen Wolle bei Plinius, lib. VIII, cap. 48.

[2]) Welchen enorm hohen Preis der Purpur in der römisch-klassischen Zeit kostete, lässt sich aus einer Stelle bei Plinius lib. VIII, cap. XLVIII entnehmen, wo er angibt, dass Capito Triclinarien besass in Purpur, die ihm 20,000 Goldmünzen gekostet hatten.

ohne Nath gewesen sein muss, lässt sich daraus entnehmen, dass die Anfertigung der rundgewebten Tunica allein mehrere Jahre Arbeitszeit erfordert haben soll, wie das Schriftausleger berichten. Nicht weniger trug die grosse Zahl der goldenen „tintinnabula“, die als Fransen den Saum des hohenpriesterlichen Palliums schmückten, dazu bei, diese hervorragenden Gewänder im Preise bedeutend zu vertheuern, indem, wie früher bemerkt, diese vielen Schellchen aus feinstem Golde angefertigt waren. Desgleichen erforderte auch der Ankauf der grossen Sardonyxsteine auf den Schultertheilen des Ephods für die damalige Zeit grosse Summen, zumal sie von dem Umfange sein mussten, damit auf jedem derselben sechs Namen von etwa 36 Buchstaben eingegraben werden konnten. Die einstimmigen Berichte älterer Schriftsteller möchten, nach heutigem Werthe, übertrieben und unglaublich erscheinen, wenn sie den erstaunlich hohen Werth der zwölf sculptirten Edelsteine beschreiben, deren heller Glanz dem „rationale judicii“ zur hohen Zierde gereichte. Denn nicht nur erforderte damals der Ankauf dieser Steine, sondern auch die vorgeschriebenen Sculpturen derselben, Summen, die unsere heutigen Begriffe bei weitem übersteigen, wie das ausführlich bei Plinius [1]) zu ersehen ist. So bestand oft, klassischen Schriftstellern zufolge, im hohen Alterthume der Werth eines ganzen Vermögens oder ausgedehnter Landgüter in einem einzigen Steine, den Fürsten und Grosse, meist in prächtiger Fassung, am Finger oder am Halse trugen. So besass z. B. nach Angabe des Plinius [2]) Lollia Paulina als Verzierung eines Kopfschmuckes Smaragden, Perlen und Edelsteine, die 600,000 Sestertien gekostet hatten, eine Summe, die heute mehr als zwei Millionen Thaler betragen würde. Wenn also grössere Edelsteine und ihre künstliche Bearbeitung im vorchristlichen Alterthum solche fabelhafte Summen zum Ankauf erforderten, so leuchtet es ein, dass nach Ansicht eines ältern Schriftstellers wohl leicht jeder sculptirte Edelstein in seinem grossen Umfange auf dem eben beschriebenen „rationale judicii“ für sich allein den Werth eines bedeutenden Vermögens oder grosser Länderstriche repräsentirt habe. Aus dem Angegebenen mag zur Genüge entnommen werden, dass Gewänder von der Feinheit des vorgedachten Materiales, der Vorzüglichkeit ihrer Färbung und endlich von der Kunstfertigkeit der Weberei, was Kostspieligkeit betrifft, nur Fürsten

---

[1]) Plinius, lib. IX, cap. XXXV.

[2]) Plinius, loco citato.

und Könige in vorchristlicher Zeit tragen konnten. Die hohenpriesterlichen Gewänder des Jehovadienstes wurden deswegen auch im Alterthume den königlichen Gewändern gleichgeschätzt, ja oft denselben unbedingt vorgezogen.[1]) Mit dieser grossen Kostbarkeit und dem hohen Werthe der „vestes aureae" des Hohenpriesters stand auch, wie das Juda Leo ausdrücklich berichtet, die sorgfältige Aufbewahrung derselben, die Werthschätzung und das hohe Ansehen derselben in den Augen der Israeliten im Einklange. Dem ebengedachten jüdischen Gelehrten zufolge hingen diese Kleider entweder in der Rathskammer an vergoldeten Balken oder in einem andern besondern Gemache, das mit dem Tempel in directer Verbindung stand.[2]) Nachdem aber durch den Hohenpriester Hyrcanus in der unmittelbaren Nähe des Tempels eine stattliche Burg erbaut worden war, die Herodes später „Antonia" nannte, so liess der Erbauer zur grössern Sicherheit die „vestes aureae" in ein besonderes Gemach dieses neuen Palastes übertragen. Hyrcanus und seine Nachfolger im Hohenpriesterthume haben die goldenen Prachtgewänder in diesem Palaste geziemend aufbewahrt bis zu den Tagen des Herodes. Der Letztgenannte, als Ausländer, hielt widerrechtlich und nicht ohne Murren des jüdischen Volkes die kostbaren hohenpriesterlichen Gewänder fortwährend auf der Burg Antonia in strengem Gewahrsam, und liess sie nur verabfolgen für die Zeit, wann der Hohepriester sie im Tempel anlegen musste. Nach dem Tode des Herodes traten die Römer den Besitz dieser kostbaren hohenpriesterlichen Gewänder an und liessen sie ebenfalls in der Burg Antonia unter dem Siegel des Schatzmeisters vorsichtig verwahren.[3]) Seit dieser Zeit wurden die „vestes aureae" nicht jedesmal herausgegeben, wenn der Hohepriester sie für den Tempeldienst verlangte, sondern man gestattete ihm bloss jährlich an den drei höchsten Festen und ausserdem noch am Versöhnungsfeste den goldenen Ornat und den Trauer-Ornat anzulegen; nachdem vorher in Gegenwart des jedesmaligen römischen Landpflegers die Siegel bei der Eröffnung besichtigt und bei Verschliessung derselben die Siegel wieder angelegt wurden. Damit in ihrer religiösen Beziehung die Juden in steter Abhängigkeit von den Römern gehalten werden sollten, damit ferner auch der Pontifex Maximus

---

[1]) Philo Jud. lib. de sacerdotum honoribus.
[2]) Maimon. Kele Hammikdasch, cap. VIII.
[3]) Fl. Joseph. lib. XV., antiquit. cap. 14, lib. XVIII, cap. 6, lib. X, cap. 1 und lib. VII de bello cap. 15.

unter dem römischen Landpfleger in Botmässigkeit stehen, und nicht so leicht sein Ansehen zum Sturze der Römerherrschaft in Judaea zu verwenden sich veranlasst sehen sollte, deswegen glaubten die römischen Landpfleger, den so hochgeachteten hohenpriesterlichen Ornat in strengem Gewahrsam halten zu müssen. Erst zur Zeit des Kaisers Tiberius, als Vitellius Statthalter in Syrien war, gab man, um die jüdische Nation mit der römischen Herrschaft mehr auszusöhnen, die oben beschriebenen goldenen Gewänder des Hohenpriesters wieder in Gewahrsam desselben zurück und gestattete man es, dass die Juden sie selbst aufheben und beschützen sollten. Nach dem Tode Agrippa's erging zwar von dem Landpfleger Judaea's, Cassius Longinus und Cuspius Fadus an die Tempelvorsteher der Befehl: die hohenpriesterlichen Gewänder wieder in die Burg Antonia auszuliefern. In Rom aber wussten es die Juden durch ihre Gesandten und Freunde beim Kaiser durchzusetzen, dass man ihren Händen die Bewahrung der so kostbaren und hochgeachteten hohenpriesterlichen Gewänder überliess. Mit der Einnahme Jerusalems durch die Heere des Titus brach endlich das entsetzliche Wehe über Zion herein, das der Herr der heiligen Stadt vorherverkündigt hatte. Der Tempel wurde zerstört, so dass kein Stein auf dem andern blieb, das Opfer wurde für immer unterbrochen und der feierliche Tempeldienst hatte mit einem Male ein grauenvolles Ende erreicht. Spurlos verschwanden nun auch mit den goldenen Gefässen des Tempels und dem siebenarmigen Leuchter, die heiligen Gewänder der zahlreichen Priesterschaft, und führten Titus und seine Legionen die kostbaren „vestes aureae" des Hohenpriesters als reiche Siegesbeute für immer hinweg von Jerusalem nach Rom.

11.

Art und Weise, wie im vorchristlichen Alterthume die priesterlichen und hohenpriesterlichen Gewänder ohne Nath gewebt wurden.

Wir haben in den vorhergehenden Abschnitten die liturgischen Gewänder des Jehovadienstes, wie sie im Buche Exodus XXVIII und XXXIX auf Eingebung des Herrn durch Moses vorgeschrieben waren, in Bezug auf Stoff, Farbe, Gestalt und Form ausführlicher beleuchtet und die Analogieen derselben mit den priesterlichen und bischöflichen Gewändern der Kirche nachzuweisen versucht. Am Schlusse dieser Abhandlung erübrigt es noch,

unter Beigabe der nöthigen Zeichnung, den Nachweis zu führen, welcher technischen Einrichtungen und Vorkehrungen man sich im Alterthume bediente, um, wie es ausdrücklich in der h. Schrift heisst, die oben besprochenen priesterlichen und hohenpriesterlichen Gewänder ohne Naht und ohne Zuthat irgend einer Nadelarbeit aus einem Stücke anzufertigen. Wenn man den Angaben und Nachweisungen Braunius' in seinem oft belobten Werke unbedingt Gewicht beilegen wollte, so würde man zu der Annahme sich veranlasst finden, dass in der römisch-klassischen Zeit, namentlich aber in der Periode vor Augustus die „sartores“ und „sarcinatrices“, unsere heutigen Schneider und Näherinnen sich darauf beschränkt hätten, die Verzierungen durch das „opus phrygionicum“ auszuführen; im Uebrigen jedoch wären nur die Franzen an den reichern Gewändern hinzugenäht worden, so wie einzelne verzierende Stoffstücke, die man vermittels der Nadel auf die „chlamys“ oder „toga“ geheftet habe. Hierhin wären auch zu rechnen Ornamente, wie die „laticlavi“ und „angusticlavi“, die „lora“, die „paragaudae“ und andere vielfarbige Ornamentstücke. Dem ebengedachten Schriftsteller zufolge hätten sich die „sartores“ und die „sarcinatrices“ im klassischen Alterthum meistens darauf beschränkt, die schadhaft gewordenen Gewänder durch Nähen und Flicken bloss auszubessern.[1]) Die Gewänder selbst hingegen seien ohne Anwendung der Naht durchaus gewoben worden, und nicht nur allein die viereckigen und länglichen Gewänder, die meistens aus einem Stücke bestanden, sondern auch vorzüglich jene Gewänder, die rund gewesen seien und aus mehrern Stücken, zur Bedeckung einzelner Körpertheile, zusammengesetzt waren. Bei dieser Annahme stützen sich andere Schriftsteller vorzüglich auf jene Angaben bei Galenus in seinem Buche an den Thrasybulus, wo er ausführlicher von den verschiedenen Bekleidungsstücken handelt und von der Kunstfertigkeit, dieselben anzufertigen. Derselbe erwähnt in dieser Schrift mit keiner Silbe der Schneider und Gewandnäherinnen, sondern er scheint nur als Anfertiger der Gewänder die Weber zu kennen. Auch vielbelesene Männer, wie: Casaubonus, Salmasius[2]) u. A. leisten der Ansicht Vor-

[1]) Vgl. hierzu Aelian. de animal. lib. VI., 57 und Hippocrates de vict. Rat. lib. I.

[2]) Vgl. Salmasius ad Aelium Lampridium in Caracallo und Casaubonus in exercit. XVI. num. CXVII; derselbe sagt wörtlich: hodie rarissime vestis aliqua conficitur sine sarcinatoris opera; olim vero parandarum vestium alia ratio fecit: textores enim vestes absolvebant; neque eorum opera, ut

schub, dass die meisten Gewänder des vorchristlichen Alterthums durch die Kunst des Webstuhles aus einem Stück und nicht durch die Kunst der Nadel aus mehrern Stücken angefertigt worden seien. Nichtsdestoweniger lässt es sich ganz in Abrede stellen, dass nicht zuweilen einzelne Gewandstücke in der vorchristlichen Zeit durch Nadelarbeiten zusammengesetzt worden seien. Dahin ist auch die „tunica“, die bei den Alten vielfach aus zwei langen Stoffstücken (plagulae) bestand, zu rechnen, die bloss auf der Schulter durch Nähte in Verbindung gesetzt wurden.[1]) Erst als die Kleiderpracht und der Luxus in der spätern römischen Kaiserzeit überhand nahmen und der Schnitt und die Form der Gewänder manchfaltiger wurde, scheint auch das Verfahren, Kleider mit der Naht anzufertigen, bei den Römern mehr in Aufnahme gekommen zu sein. Je mehr der Gebrauch allgemeiner wurde, die Gewänder zu billigern Preisen aus einzelnen Stoffstücken zusammen zu nähen, desto mehr nahm auch die alte Sitte ab, nämlich die Kleidungsstücke aus einem Stücke weben zu lassen. So kam es, dass der weise Seneca als Sonderling in Rom erschien, indem er noch immer die ältere Römersitte beibehielt und Gewänder trug, die aus einem Stück gewebt waren, wo hingegen seine Zeitgenossen, die wahrscheinlich billigern, aber auch nicht so haltbaren, aus einzelnen Stoffstücken zusammen genähten Gewänder allgemein zu tragen pflegten. Schon vor der Zeit des grossen Bibelübersetzers Hieronymus scheint, wie früher schon bemerkt, die Kunst, namentlich im Occidente, ungeübt, ja vollständig ungekannt geworden zu sein, Gewänder ohne Naht anzufertigen, so zwar, dass er in seiner „epistola ad Fabiolam“ auf den Grund hin, dass es nicht anginge, runde Gewänder ohne Naht zu weben, ausdrücklich anführt, die verschiedenen oben beschriebenen Gewänder nach der alten Gesetzordnung seien ein „opus acus“ gewesen, nicht ein „opus textoris“, und zwar stützt sich auch Hieronymus auf dieselbe Ansicht des Josephus, der angibt: „foeminalia et ejusmodi alia in tela fieri non posse.“ Wir wollen es im Nachstehenden versuchen, die Art und Weise näher zu bezeichnen, wie man in vorchristlicher Zeit Gewänder ohne Naht gewebt habe, die der Grieche „ἄῤῥαφοι“ nannte. Es bestand nämlich in der vorchristlichen Zeit eine zweifache Art der Weberei, die durch die Lage und Be-

---

plurimum, utebantur, quos sermo Gallicus vocat couturiers, Latini sartores aut sarcinatores, quae vocabula refectorem veteris vestis potius denotant, quam novae confectorem.

[1]) Vgl. Aelianus Varo hist. lib. I. cap. 18 und Varo lib. VIII.

festigung der Kette und die Art und Weise, wie der Einschlag eingewoben wurde, bedingt war.

Die eine und einfache Art des Webens, die angewandt wurde, um halbseidene Gewebe und wollene Stoffe anzufertigen, bestand darin, dass der Weber dabei sitzend seine Arbeit verrichten konnte, indem die Kette entweder horizontal auf dem Webstuhl aufgespannt war und der Einschlag vermittels der Spule ebenfalls in horizontaler Lage in die Kette eingeschlagen wurde, oder, indem die Kette vertical auf dem Webstuhle nach unten hin aufgespannt war und der Einschlag durch die Spule mit der Kette verarbeitet, durch die Weberlade, den Schläger, nach unten hin niedergedrückt und auf diese Weise das Gewebe verdichtet wurde. Die andere, ungleich schwierigere Art zu weben, ergab sich so, dass der Weber an dem Webstuhl stehend sein Kunstgewebe anfertigte, und die Kette nach obenhin vertical gespannt war, so dass die Einschlagsfäden vermittels eines glatten Stabes von Holz (spatha) nach obenhin geschoben und durch Anschlagen verdichtet wurden. Diese letzte complicirtere Art des Webens wurde natürlich nicht bei Stoffen mässiger Breite angewandt, sondern es wurden in dieser Weise Doppelgewebe, deren Ketten neben einander gespannt waren, angefertigt, die, an beiden Seiten zusammengewebt, ein rundes Gewandstück ohne Naht bildeten. Auf diese zweifache verschiedene Art des Webens nimmt auch eine Stelle bei Herodot Bezug, wo er sagt: „Einige weben, indem sie den Einschlag (subtemen, trama) in die Höhe treiben, andere aber, insbesondere die Aegyptier, verfertigen Stoffe, deren Einschlag nach unten hin verdichtet wird.“ So drückt sich auch Theophylactus aus an einer Stelle, die Casaubonus citirt; dieselbe lautet, aus dem Griechischen lateinisch wiedergegeben: „Alii quidem dicunt quod in Palestina telas non texant, quemadmodum apud nos. Quando licia [1]) superne sunt, deorsum texunt telam, atque sic ascendunt. At vero si licia sint infra, sursum texunt telam.“ [2]) Deswegen nannte man auch jene aus einem Stück gewebten Gewänder, die vom Weber stehend angefertigt und deren Einschlag nach obenhin angeschlagen wurde, „vestes rectae“. [3]) Die Kette bei dieser Webart des vorchristlichen Alterthums, welche vertical von oben nach unten befestigt war, wurde durch zwei Gewichte in Span-

[1]) Licia, gleichbedeutend stamina, Kette.

[2]) Theophylactus apud Casaubonum ad Baronium. Exercit. XVI. cap. LXXXIV.

[3]) Recta dicitur vestis, quam sursum versum stantes texunt. Isidorus Orig. lib. XIX. cap. 22.

nung gehalten und wurde durch diese Anspannung vermittels der Gewichte der heutige Weberbaum ersetzt. Bekanntlich wird durch den Brustbaum auf unserem heutigen Webestuhle die horizontal liegende Kette angespannt. Bei Pollux führen diese Gewichtsteine den Namen „ἀγνύϑες“ und „λεῖα, ἶτλαι“.[1]) Die „spatha“, ein dünner platter Stab von Holz, womit der Einschlagsfaden jedesmal nach obenhin angeschlagen wurde, leitet im Alterthume seinen Namen von der Schwertform her. Dieser dünne platte Stab von Holz leistete bei Anfertigung der „vestes rectae“ zum Anschlagen und Verdichten der Einschlagsfäden denselben Dienst, wie heute bei horizontal gespannter Kette das s. g. Weberried, wodurch ebenfalls der Einschlag angetrieben und verdichtet wird. Dem Vorhergesagten zufolge wurden also die „tunicae inconsutiles“ (ἄῤῥαφοι) stehend bei hängender und straff gespannter Kette so gewebt, dass der Einschlag nach obenhin vermittels einer platten Ruthe angetrieben wurde. Da aber durch eine solche Vorrichtung Leibröcke und andere, aus einem Vorder- und Hintertheile bestehende Gewänder rund gewebt zu werden pflegten, so leuchtet es ein, dass an einem solchen Webstuhle neben einander und zwar vertical, zwei Ketten gespannt sein mussten. Der Weber jedoch hatte für die beiden Ketten, die parallel neben einander hingen, nur einen Einschlagsfaden, den er vermittels der Spule abwechselnd durch beide Ketten hindurch gehen liess und durch die „spatha“ anschlug und verdichtete. Indem nur ein Einschlagsfaden durch die beiden dicht neben einander aufrecht gespannten Ketten gewoben wurde, so setzte dieser Einschlagsfaden die beiden Gewebe auf beiden Seiten gegenseitig in Verbindung und entstand durch diese Umbiegung des Einschlags aus dem doppelten Gewebe ein geschlossenes Gewandstück. So gibt auch der Commentar des Theophylactus zu der Stelle bei Johannes: „erat autem tunica inconsutilis desuper contexta per totum,“ folgende Erklärung: „Im Orient verbindet man, wenn man Bekleidungsstücke webt, zwei einzelne Stoffe oder zwei Ketten, indem man sich statt der Naht des Zusammenwebens bedient.“ [2]) Casaubonus, Salmasius u. A., die in Abrede zu stellen suchten, dass Johannes XIX, 23 zufolge das Obergewand des Herrn ohne Naht aus einem Stücke gewesen sein sollte, konnten sich keine Vorstellung verschaffen von der technischen Anfertigung eines solchen Kleidungsstückes. Des-

---

[1]) Pollux, VII, 10.

[2]) Theophylactus in Joannem, XIX, 23.

wegen war die vollständige, vielfach angefochtene Erklärung dieser Stelle bei Johannes schon seit den Tagen des h. Hieronymus bis in das XVII. Jahrhundert bei allen folgenden Erklärern dunkel und verschlossen. So viel uns bekannt ist, gebührt einem Professor der Universität Gröningen, dem oft citirten Joh. Braunius, das Verdienst, dass er gegen Schluss des XVII. Jahrhunderts mit vielem Scharfsinn und grosser Belesenheit gegenüber der damals ziemlich feststehenden Meinung älterer Gelehrten zuerst den Beweis geliefert hat, dass die eben angezogene Stelle beim Evangelisten Johannes wörtlich zu nehmen sei, d. h. dass man im vorchristlichen Alterthume die Kunst verstanden habe, Gewänder ohne Naht anzufertigen. Durch die tiefgehenden Erörterungen des ebengedachten Autors waren auch alle Schwierigkeiten hinsichtlich der ebenfalls beanstandeten Anfertigung der vorher beschriebenen priesterlichen und hohenpriesterlichen Gewänder ohne Naht als vollkommenes „opus textoris“ mit einem Male gelöst. Um seine interessante Beweisführung auch dem Auge anschaulich zu machen, liess der ebengedachte Orientalist eine genaue Zeichnung anfertigen, welche den Webstuhl und seine mechanische Einrichtung veranschaulichte, die es möglich machte, dass im hohen Alterthum auf einer einfach construirten Maschine, jedoch nicht ohne grössern Zeitaufwand, geschlossene Gewänder rund und ohne Naht angefertigt werden konnten. Wir haben auf Taf. IX, zur Erklärung des Ebengesagten, in verkleinertem Maassstabe diese Darstellung des Webstuhles nach der Anschauungsweise von Braunius wiedergegeben und sind im Wesentlichen der technischen Erklärung desselben gefolgt.

Wie heute noch im Orient, pflegten auch in vorchristlichen Zeiten die Gewänder ohne Naht meistens von Frauenspersonen angefertigt zu werden. Auf Taf. IX haben wir deswegen unter a eine Weberin zur Darstellung gebracht, die stehend an einem Webstuhle ihrem Kunstgewerke obliegt und den Stuhl umgeht, um das eine Mal in der einen Kette bei b den Einschlagsfaden d durchgehen, das andere Mal auf der andern Seite des Webstuhles denselben Faden in der Kette c durchschiessen zu lassen. Die rechte Hand unter e hat den flachen Holzstab (spatha) gefasst, wodurch der Einschlag (subtemen, trama) nach oben angeschlagen und verdichtet wird, der, vermittels der Webspule (radius), befindlich unter f, in der linken Hand der Figur, in der Kette bei c eingeschlagen wird. G, g, g, g bezeichnen die 4 flachen Balken, woraus, als wesentlichen Hauptbestandtheilen, der Webstuhl im Alterthum bestand. Artemidorus nennt diesen Webstuhl, indem

die einzelnen Theile desselben geradlinig im rechten Winkel eingefügt sind, „tela recta“.[1]) Da diese einfache Construction des Webstuhles nicht unähnlich ist jener Einrichtung des „jugum“ der Alten, so nehmen Einige nicht mit Unrecht an, dass die Stelle bei Ovid: „tela jugo juncta est,“ wegen der Aehnlichkeit dieser Construction mit einem Joch herzuleiten sei.

Unter h haben wir auf Taf. IX ein Gewandstück veranschaulicht, nämlich einen runden und geschlossenen Leibrock, der jener in der h. Schrift erwähnten „tunica inconsutilis“ hinsichtlich seiner Form und seiner Anfertigungsweise ähnlich gewesen sein dürfte. Wie ein Blick auf den abgebildeten Webstuhl zeigt, wird die hier veranschaulichte „tunica rotunda“, die auch zuweilen „recta“ [2]) genannt wird, nach oben hin gewebt, d. h. die Einschlagsfäden werden, wie früher schon bemerkt, nach oben hin angeschlagen und zwar beginnend bei a und steigt dann der gewebte Stoff als fertiges Gewand bis nach b herunter. Damit die beiden Ketten unter c und b in Spannung nach unten hin gehalten wurden, um den Einschlagsfaden in jede Kette abwechselnd bei Umgehung des Webstuhles unter c und b einwerfen zu können, befanden sich, wie oben schon angedeutet, an dem Webstuhl der Alten zwei schwere Gewichte, i und k, die die Ketten in der erforderlichen Richtung hielten. Da die übrige Construction des Webstuhles durch die Zeichnung von selbst anschaulich gemacht wird, so fügen wir nur noch hinzu, dass die unter l und m aufgespannten Fäden die Kette veranschaulichen, die nach Anfertigung der von oben nach unten fertig gewebten „tunica“ benutzt wurden, um in ähnlicher Vorkehrung, vertical gespannt, als Aermel ohne Naht mit dem Leibgewand durch die Kunst der Weberin in Verbindung gesetzt zu werden. Es wird nämlich die unter l m horizontal gespannte Kette, nachdem das auf dem Stuhle befindliche Gewand vollendet ist, auf beiden Seiten abgeschnitten und wird alsdann zuerst die eine Kette unter m von oben nach unten gehend so wieder aufgespannt, dass in gleicher Weise, wie das oben geschildert wurde, der eine Aermel vermittels zweier Ketten rundum geschlossen durch den Einschlagsfaden sich allmählig herstellt. Alsdann wird die andere Kette unter l vertical nach unten aufgespannt und im gleichen Verfahren als geschlossene „manica“ gewebt.

Durch das eben angedeutete Verfahren würde das Problem

---

[1]) Artemidor. lib. III. cap. 36.
[2]) Isidorus orig. lib. XIX. cap. 22.

gelöst sein, worüber viele Schriftsteller des Alterthums und der neuern Zeit vielfach hin und her gestritten haben, indem sie behaupteten, es liesse sich ein Gewand mit Aermel in seiner Ganzheit allein durch die Spule des Webers, ohne die Zuthat der Nadel, unmöglich anfertigen. Besonders auffallend muss es erscheinen, dass in den letzten Jahrhunderten, ja selbst bis in die neueste Zeit, der ungenähete Rock des Heilandes, der von den Kriegsknechten nicht berührt wurde, namentlich von deutschen Gelehrten hinsichtlich der eben aufgeworfenen Frage derart zertheilt worden ist, dass nicht nur eine ehrwürdige Tradition, sondern auch die früher citirte Stelle beim Evangelisten Johannes vollständig bei Seite geschoben wurde. Diejenigen, die auch bis in die letzten Zeiten die technische Anfertigung eines Leibrockes mit Aermel durch die Webspule für unmöglich hielten, sollten sich daran erinnert haben, dass Ciampini in seinem gelehrten Werke [1]) in einer besondern Abhandlung die Möglichkeit der Anfertigung von Gewändern ohne Naht durch die Kunst des Webers nachweist und zugleich auf den berühmten virgilianischen Codex in der Vaticanischen Bibliothek aufmerksam macht, in welchem in einer deutlichen Zeichnung die Vorkehrung und der Webstuhl abgebildet ist, auf welchem im Alterthum solche Gewänder ohne Naht angefertigt zu werden pflegten. Ferner muss auch noch darauf hingewiesen werden, dass im Oriente, namentlich in Indien und bei den Völkern am Himalaja sich die verschiedenen Jahrhunderte hindurch die Kunst, Gewänder ohne Naht aus einem Stücke zu weben, fortwährend erhalten hat. So fanden wir in verschiedenen grössern Museen Europa's solche vollständigen, aus einem Stücke gewebten Gewänder vor. Auch auf den letzten grossen Weltausstellungen zu London und Paris sahen wir mehrere solcher, äusserst kunstvoll gewebter Leibröcke, die zum Belege dienen können, dass in den fernen Ländern am Indus und Ganges bis zur Stunde noch die im Occidente seit Jahrhunderten unbekannt gewordene Kunst sich erhalten hat, verschiedenartige Bekleidungsgegenstände aus einem Stücke auf dem Webstuhle, ohne Hinzuthat der Nadel, anzufertigen.

In derselben Weise, wie der oben veranschaulichten Zeichnung zufolge, die „tunica byssina“ des Hohenpriesters und der Opferpriester ohne Naht angefertigt werden konnte, so leuchtet es ein, dass mit denselben technischen Vorkehrungen auf demsel-

---

[1]) Ciampini, Musiva opera Sacrarum profanarumque aedium structura, pars I. c. 13. fol. 103, 104, 105.

ben Webstuhle auch die übrigen im Vorhergehenden beschriebenen priesterlichen und hohenpriesterlichen Gewandstücke im Alterthume ohne Naht aus einem Stücke Entstehung finden konnten, wie das auch das Buch Exodus an mehrern Stellen hervorzuheben nicht unterlässt.

Eine Hauptursache, weswegen die Anfertigung von Gewändern auf dem Webstuhle aus einem Stücke ohne Naht schon in der Kaiserzeit des heidnischen Rom's ausser Uebung kam, ist einfach darin zu suchen, dass, begreiflicher Weise, zur Anfertigung runder nahtloser Gewänder bedeutend mehr Zeit und Kosten erforderlich waren. So vernehmen wir aus einer Stelle bei Cicero,[1]) dass zur Vollendung eines solchen Matronen-Gewandes ein Zeitraum von 3 Jahren erforderlich war, um es in der eben bezeichneten Weise ohne Naht auf dem Webstuhle zur Ausführung zu bringen. Demselben Schriftsteller[2]) zufolge war es durch Gesetz vorgeschrieben, dass ein einfaches Gewand ohne Naht in Monatsfrist vollendet sein musste. Die Anfertigung reicherer und kunstvollerer Gewänder ohne Naht erforderte aber, je nach ihrer Feinheit, längere Arbeitszeit, und ist aus einem Citat bei Nonius zu entnehmen, dass zur Ausführung einer reichern, kostbarern Toga in dem ebengedachten Verfahren oft eine Arbeitszeit von zehn Jahren erforderlich war. Rechnet man zu dem kostbaren und feinen Material, woraus die goldenen Gewänder des Hohenpriesters angefertigt wurden, auch noch die lange Arbeitszeit, die dem Ebengesagten zufolge zur Herstellung dieser Gewandstücke ohne Naht nöthig war, so leuchtet es ein, dass, wie früher angedeutet wurde, die Beschaffung der hohenpriesterlichen Gewänder grosse Summen erforderte.

Gleichwie im Mittelalter, grösstentheils in den stillen Mauern religiöser Genossenschaften und von frommen Frauen höherer Stände die liturgischen Gewänder der Kirche und ihrer Diener angefertigt zu werden pflegten, so war auch schon im alten Testamente die Zubereitung und Anfertigung der gottesdienstlichen Gewänder nicht Sache gewöhnlicher Handeltreibender und Kunsthandwerker, sondern es war die kunstgerechte Anfertigung derselben den Händen geschickter Männer übergeben, die von der h. Schrift bezeichnet werden als „sapientes corde et repleti spiritu dei.“[3])

---

[1]) Cicero in Verrem actione VI.

[2]) Cicero de legib. lib. II.

[3]) Exodus, cap. XXVIII. 3: „Et loqueris cunctis sapientibus corde, quos replevi spiritu prudentiae, ut faciant vestes Aaron, in quibus sanctificatus ministret mihi.“

Durch die unten angeführte Stelle des Exodus wird also mit Bestimmtheit ausgesprochen, dass der Herr die Anfertiger dieser Gewänder für das Priesterthum mit besonderer Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit ausgerüstet und begabt habe. Die kostbaren Grundstoffe an Wolle, Byssus und Leinen, die zur Bereitung der Vorhänge und Gewänder des ersten Tempels erforderlich waren, fertigten, einer andern Stelle der h. Schrift zufolge, die Frauen und Jungfrauen Israels freiwillig an. So spannen dieselben für die erforderlichen Tempelgewänder die ebengedachten Materialien zu zarten Fäden und brachten sie den betreffenden Künstlern dar, wie das der folgende Vers des Exodus deutlich anzeigt: „Sed et mulieres doctae, quae neverant, dederunt hyacinthum, purpuram, et vermiculum, ac byssum, et pilos caprarum, sponte propria cuncta tribuentes.“

Bei dem ersten Tempel wurden diese freiwillig dargebrachten Materialien, das kostbare Gespinnst der Frauen Israels, unter der geschickten Leitung der beiden Künstler Beseleel und Oholiab [1]) nach der Vorschrift des Gesetzes zu den Tempelgewändern verarbeitet. Diese eben gedachten, vom Herrn selbst berufenen Künstler, sind mithin als die Leiter zu betrachten, nach deren speciellen Angaben und unter deren Beaufsichtigung die früher beschriebenen priesterlichen und hohenpriesterlichen Gewänder für den Dienst des Allerhöchsten im ersten Tempel angefertigt wurden. Anders verhält es sich jedoch mit der künstlerischen Anfertigung jener „vestes sacrae“, deren sich die Priester und Hohenpriester Jehova's in jener Zeitepoche bedienten, nachdem der zweite Tempel zu Jerusalem gebaut worden war. Ein brauchbares Werk, das kürzlich die Presse verlassen hat, [2]) weist hin auf den Unterschied der gottesdienstlichen Geräthe und Gebrauchsgegenstände, die im zweiten Tempel gegenüber den Einrichtungen des ersten Tempels bestanden. Der unten gedachte Verfasser führt nämlich im I. Bande seines Werkes Seite 134 an, dass im Ganzen fünf Gegenstände im zweiten Tempel ermangelten, die im ersten sich vorgefunden hätten. Er rechnet dazu die Bundeslade mit den Cherubinen, das h. Feuer auf dem Altare, ferner die Schechina (Gottesanwesenheit), der h. Geist der Weissagung und endlich die Urim und Thummim (göttliche Entscheidung über grosse Fragen). Derselbe Gelehrte führt ferner auf Seite 149 weiter aus, dass in dem zweiten Tempel auch nicht mehr vorhanden gewesen sei das Salböl, und dass also im zweiten

---

[1]) Exodus, XXXI. 2—11.

[2]) Dr. Jost, Geschichte des Judenthums. 3 Bände. 1857—59.

Priesterthum die Weihe und Aufnahme der Priester zum Tempeldienste nicht mehr geschah durch Oelung und Salbung, sondern durch Uebergabe und Anlegung der einzelnen, vorhin beschriebenen Gewänder. Die Priester des zweiten Tempels waren dem Ebengesagten zufolge also keine Priester der Salbung, sondern Priester der Einkleidung. Durch diese Veränderungen, die nach dem Baue des zweiten Tempels den Einrichtungen des ersten Tempels gegenüber eingetreten sind, dürfte auch der Umstand seine Erklärung finden, dass die Angaben des Flavius Josephus in Betreff der Form und Beschaffenheit der zu seiner Zeit beim Tempeldienste gebräuchlichen Gewänder in einzelnen Details nicht mehr in Einklang zu bringen sind mit den Vorschriften, die Moses selbst im Buche Exodus auf Geheiss des Herrn anführt. [1]) Abgesehen davon, dass mehrere der oben beschriebenen Gewänder, wie sie das Gesetz Moses ausdrücklich anordnet, im Laufe der Zeiten ihrer äussern Form nach mehr oder weniger modificirt worden sind, war im zweiten Tempel die künstlerische Anfertigung der priesterlichen und hohenpriesterlichen Gewänder einer besondern Kaste von Kunstwebern und Stickern übertragen, die anstossend an den Tempel, nämlich an der rechten Seite des Eingangsthores des Nikanors, eine besondere Werkstätte hatten. Dieselbe wird von ältern Schriftstellern „γυναίκαιον“ oder „textrinum“ genannt. Dieser Manufactur, in welcher nicht nur die priesterlichen und hohenpriesterlichen Gewänder, sondern auch die Vorhänge des Tempels angefertigt wurden, stand vor, wie die Talmudisten das angeben, ein „präfectus templi“ und zwar bezeichnet als solchen der unten citirte Codex [2]) einen gewissen Pinchas. Dieser Pinchas hatte als „vestiarius“ nicht nur, nach Ansicht Einiger, die Verpflichtung, den Priestern bei Anlegung der h. Gewänder behülflich zu sein, sondern er trug auch Sorge für die Aufbewahrung nach Ablegung derselben und für die Anfertigung von neuen. Dieser Ansicht stimmt auch der gelehrte Maimonides [3]) bei, indem er anführt, dass dieser Pinchas als Präfect gesetzt gewesen sei über jene Künstler, die den nöthigen Tempelbedarf an gottesdienstlichen Gewändern angefertigt hätten; auch fügt Maimonides noch hinzu, dass derselbe seine Arbeitsstätte unmittelbar beim Tempel gehabt habe.

---

[1]) In den vorherigen Erklärungen haben wir an der Hand der Vorschriften Moses' die liturgischen Gewänder des alten Bundes zu entwickeln gesucht, unbekümmert um die Veränderungen, die beim zweiten und dritten Priesterthume hier eingetreten sind.

[2]) Cod. Schekalim, cap. V.

[3]) Hilchot Kele Hammicdasch, cap. VII. sect. ult.

CAPITEL IV.

Die alt-römischen Bekleidungs-Gegenstände im klassischen Zeitalter in ihrem Zusammenhange mit den frühchristlichen Gewändern zu gottesdienstlichen Zwecken.

In der vorhergehenden Abhandlung haben wir eingehender die Form und Beschaffenheit der gottesdienstlichen Gewänder des Mosaismus nachzuweisen versucht und darauf hingedeutet, in wiefern die Gewänder des Hohenpriesters und der Opferpriester im alten Bunde massgebend und bestimmend für Form und Beschaffenheit jener gottesdienstlichen Ornate gewesen sein dürften, welche die Diener der Kirche bei der Feier der heiligen Geheimnisse im Laufe der Jahrhunderte anzulegen gehalten waren.

Damit wollen wir jedoch nicht behaupten, dass bereits in den ersten Jahrhunderten des Christenthums die Kirche ihre liturgischen Gewänder der priesterlichen und hohenpriesterlichen Kleidung des alten Bundes völlig nachgebildet und gleichgestaltet habe. Eine solche durchgeführte Nachbildung war in jenen Zeiten, wo die Christen von Juden und Heiden Verfolgung jeder Art zu erleiden hatten, nicht wohl möglich. Sie setzte theils eine Entwickelung des Kunstsinnes und Kunstgeschickes voraus, die in den mehrfach aus Armen und Geringen zusammengesetzten Christengemeinden noch nicht hatte stattfinden können; theils forderte sie eine Ruhe, Behaglichkeit und Wohlhabenheit, die eben so wenig im Allgemeinen unsern Vätern im Glauben vergönnt war. Als die Christen ihren Gottesdienst bald in Kammern und auf Söllern, bald in unterirdischen Grüften und Klüften feierten, da lässt sich leicht denken, dass sie, mit dem Nothwendigen an heiligen Gewandungen wie Geräthschaften sich begnügend, Anfangs auf alle Zuthat von Schmuck und Zierde Verzicht leisten mussten. Hatten doch die Apostel das Beispiel des göttlichen Meisters vor Augen, der beim letzten Abendmahle die h. Opferfeier des neuen und ewigen Bundes ohne Zweifel in demselben Gewande hielt, das er eben zur Fusswaschung seiner Jünger abgelegt hatte, und worin er am andern Tage als Opferlamm zum blutigen Kreuzestode ausgeführt werden sollte. Dadurch war die Kleidung des Lehrers in Israel zugleich die des Hohenpriesters der Welt geworden. Da nun die Apostel, seitdem sie als Lehrer auftraten, im Wesentlichen die nämliche

Kleidung ihres Meisters werden getragen haben, so dürften sie sich auch nicht gescheut haben in derselben zum Altare des geheimnissvollen Opfers hinzutreten.

Erst nachdem die Gefahren beseitigt waren, die der Kirche von ihren Feinden erwuchsen, da begannen innerhalb derselben jene äussern Formen des Cultus und der Liturgie sich freier zu entfalten. Wir fügen noch weiter hinzu: nachdem auf Grundlage der h. Schrift und der apostolischen Ueberlieferungen das dogmatische Lehrgebäude der Kirche sich weiter entwickelt und gefestigt hatte, da erst wurde auch bei selbstbewusster Entfaltung der religiösen Kunst den überlieferten liturgischen Gewändern allmählig eine reichere, mit den vorher beschriebenen Gewändern des Mosaismus verwandte Gestaltung gegeben. Desswegen sagt auch Walafrid Strabo: „Addiderunt in vestibus sacris alii alia, vel ad imitationem earum quibus veteres utebantur sacerdotes, vel ad mysticae significationis expressum.“ Was also in den frühesten Jahrhunderten des Christenthums die Lage der Dinge geboten hatte, war bei veränderten Verhältnissen in spätern Zeitläuften nicht mehr massgebend. Und weil, wie schon früher bemerkt, die geoffenbarte, vorchristliche Religion des Judaismus als Grundlage der durch Christus verkündigten neuen Heilsordnung zu betrachten war, so pflegte man schon im carolingischen Zeitalter, noch mehr aber in den spätern Tagen des Mysticismus und Scholasticismus nicht allein in der bildenden Kunst, sondern auch bei der Entwickelung und Verzierung der liturgischen Gewänder mit besonderer Vorliebe die verwandschaftlichen Analogien mit den entsprechenden Gewändern des Jehovadienstes aufzusuchen. So entstanden besonders nach dem X. Jahrhundert, namentlich an den Episkopalgewändern in einzelnen Kirchen verschiedene Hinzufügungen und ornamentale Ausstattungen, wodurch die Verwandtschaft und Analogie einzelner Pontificalgewänder mit den betreffenden Gewandstücken des „pontifex maximus“ im Mosaismus auch äusserlich nahe gelegt wurde.

Wenn also dem Ebengesagten zufolge erst durch spätere Liturgiker unter steter Bezugnahme auf die hohenpriesterlichen Gewänder namentlich die Pontificalien der Kirche so allmählig modificirt und gestaltet wurden, dass sich auch im Aeussern eine gewisse Aehnlichkeit der Gewänder der Kirche mit jenen entsprechenden vorbildlichen Ornaten der Synagoge ergab, so entsteht hier die wichtige Frage: aus welchen andern Factoren gestalteten sich in dem apostolischen Zeitalter jene Gewänder, deren sich die Diener der Kirche bei den verschiedenen gottesdienstlichen Verrichtungen ursprünglich bedienten?

Wir werden in der folgenden Abhandlung uns über diese in-

teressante, aber auch schwierige Frage weiter verbreiten und bemerken dazu einleitend Folgendes:

Seit dem XVI. Jahrhundert, als man zuerst in Italien nach den Geisteswerken der Dichter und Prosaiker von Altgriechenland und Rom zu forschen begonnen hatte, unternahm man es auch, aufgemuntert durch die unverhofften Resultate dieser Nachforschungen, gelehrte Untersuchungen anzustellen über das öffentliche und Privatleben des heidnischen Hellas und Latiums. In Folge dieser tiefgehenden Studien gelangte man auf wissenschaftlichem Wege zu der Erkenntniss, wie die Architektur und die bildenden Künste der vorchristlichen Zeit im Alterthum formell beschaffen waren. Gelehrte Untersuchungen wurden ferner darüber angestellt, wie die Hausgeräthe und die verschiedenen Gebrauchsgegenstände der Griechen und Römer im sogenannten klassischen Zeitalter beschaffen gewesen seien. So sah auch das XVI. Jahrhundert umfangreiche und gediegene Werke entstehen, die sich mit der in's Einzelne gehenden Frage beschäftigten: wie viele und welche Gewänder man in Alt-Rom und Griechenland im öffentlichen wie im Privatgebrauche getragen habe. Desgleichen wurde von kenntnissreichen Alterthumsforschern und Philologen ein umfangreiches Material zusammengehäuft, das sich ausschliesslich mit den Nachrichten über die Bekleidungs-Gegenstände der frühchristlichen Zeit beschäftigte.

Diejenigen, die sich weitläufiger in der damals neu begründeten Wissenschaft der „res vestiaria“ umsehen wollen, verweisen wir hier auf die betreffenden Schriften eines Salmasius, Rubenius, Bulengerus, vor allem aber auf das gediegene Quellenwerk des Octavius Ferrarius „de re vestiaria“, das er in drei Büchern im Jahre 1642 zu Pavia veröffentlichte.

In den angezogenen Werken dieser philologisch-archäologischen Forscher finden sich zahlreiche, äusserst schätzenswerthe Beiträge, die auch hinsichtlich der Frage das nöthige Licht verbreiten: wie gestalteten sich in den ersten Jahrhunderten des Christenthums, als dasselbe noch unter dem harten Drucke der römischen Cäsaren schmachtete, jene ehrwürdigen Gewänder, deren sich die Diener der Kirche bei der Feier des eucharistischen Mahles bedienten?

Bevor wir im Folgenden den Nachweis zu geben versuchen, wie die verschiedenen, heute noch in der Kirche im Gebrauche befindlichen gottesdienstlichen Gewänder zum grössten Theile mit jenen vornehmern Gewändern hinsichtlich ihrer Form und des Schnittes verwandt waren, die das klassische Rom im apostoli-

schen Zeitalter im Gebrauch hatte, wollen wir vorher die Lösung einiger einschlagenden Vorfragen versuchen, die dahin lauten: bediente man sich bereits in den ersten Jahrhunderten des Christenthums feststehender liturgischer Gewänder bei Begehung der heiligen Geheimnisse, die sich von den damals gebräuchlichen profanen Kleidungsstücken in Stoff und Schnitt unterschieden, oder trugen vielmehr die Priester und Bischöfe der Kirche im apostolischen Zeitalter als gottesdienstliche Gewänder jene Kleidungsstücke, die damals die Vornehmen und Gebildeten in Rom im profanen Gebrauche anzulegen pflegten? Diese Fragen haben die Aufmerksamkeit und den Scharfsinn gediegener Forscher in den letzten Jahrhunderten vielfach beschäftigt. Männer von umfassender Gelehrsamkeit und grossem kirchlichen Ansehen finden wir auf jeder Seite dieser divergirenden Ansichten. Die kirchliche Autorität hat nach dem alten Spruche „in dubiis, libertas" diese Frage, als eine offene, der Wissenschaft zur Aufhellung überlassen.

Was den heutigen Standpunkt der oben angeregten Frage betrifft, so muss entschieden behauptet werden, dass in neuester Zeit, auf gründlichere Forschungen gestützt, allgemeiner in der archäologisch-liturgischen Wissenschaft die Ansicht vorwaltet, der auch wir, nach längern eingehenden Untersuchungen unbedingt beipflichten: dass in den ersten Jahrhunderten keine neuen, dem Schnitt und der Form nach, verschiedenen gottesdienstlichen Gewänder in der Kirche in Gebrauch genommen wurden, sondern dass die Diener der Kirche und ihre Vorsteher bei der Feier des eucharistischen Opfermahles sich, der Form und dem Schnitte nach, jener Gewänder bedienten, wie sie damals von Vornehmen und Reichen, von Senatoren und Patriziern Rom's als Profangewänder öffentlich getragen wurden. Um jedoch Missverständnissen vorzubeugen, muss dem Ebengesagten hier noch hinzugefügt werden, dass diese in den gottesdienstlichen Gebrauch herübergenommenen Bekleidungsstücke feiner und reinlicher gewesen sein mochten, als jene Profangewänder, wie man dieselben im gewöhnlichen Leben gebrauchte. Auch hat eine grosse Zahl von einschlagenden Stellen in den Werken älterer Kirchenschriftsteller, die wir in dieser Frage zu Rathe gezogen haben, uns die Ueberzeugung beigebracht, dass die einmal zu gottesdienstlichen Zwecken benutzten Feiergewänder von edlern Stoffen von den Dienern der Kirche wieder nicht in den profanen Gebrauch herüber genommen zu werden pflegten, sondern dass sie als heilige Gewänder ausschliesslich der Kirche verblieben.

Die Gründe, worauf sich diese Ansicht stützt, lassen sich wesentlich im Folgenden zusammenfassen. Das Christenthum war gleich bei seinem ersten Auftreten in Rom und Jerusalem wohl vorzüglich, aber nicht ausschliesslich, Religion der Armen, sondern dasselbe fand, wie das auch unser gelehrter Freund Professor Kreuser in öffentlichen, „über die Kunst der Dome“ im vorigen Jahre gehaltenen Vorträgen auf eine eben so geistreiche als anschauliche Weise nahe gelegt hat, bei einzelnen Gebildeten und Vornehmen im klassischen Rom eine opferfreudige begeisterte Aufnahme. Der herrschenden geistigen Finsterniss und sittlichen Verderbniss des Heidenthums durch das Licht und Heil des Christenthums entzogen, fanden sich manche edele Frauen aus höhern Ständen und auch hochgebildete Männer, die im Senate sassen, der Magistratur angehörten oder andere höhere Aemter als Patrizier bekleideten, die sich nicht schämten, als Jünger des gekreuzigten Gottmenschen aufzutreten. Daher sehen wir denn auch, dass in den frühesten Jahrhunderten der Kirche einzelne Paläste der Angesehensten in Rom heimlich als Versammlungsörter der Christen geöffnet wurden. Dahin ist zu rechnen: das Haus des Lateranus, ja der Palast des Caesars selbst, wie aus Paulus klar ist.

Aber nicht nur Privatwohnungen vornehmer bekehrter Römer wurden den Bekennern des Gekreuzigten als kirchliche Versammlungsstätten eingeräumt, sondern auch selbst verschiedene profane Gebrauchsgegenstände, die sogar mit Sinnbildern des Heidenthums kunstreich geschmückt waren, wurden in den Tagen der Armuth der Kirche als kostbare Geschenke von den Vorstehern derselben ohne Bedenken entgegengenommen und für liturgische Zwecke in Anwendung gebracht. Welche Nachsicht die ersten Christen selbst den Bildern und Darstellungen des sie umgebenden Heidenthums zu Theil werden liessen, wohl wissend, dass ein „Götzenbild Nichts sei“, hat der gelehrte Cardinal Wiseman kürzlich noch in seinen vermischten Schriften III. Abtheilung (vgl. die bei J. P. Bachem in Köln 1859 erschienene Uebersetzung, Seite 112) hervorgehoben. Diese Duldung in Bezug auf heidnische Kunstformen hat auch Aringhi sattsam in seiner Roma Subterranea, tom. II. p. 450 nachgewiesen.[1]) Ja, selbst eine der berühmtesten Reliquien Rom's, die „cathedra“ des h. Petrus, ein kostbares Sculpturwerk in Elfenbein, aus der Blüthezeit der römisch-klassischen Kunst, dient, mit seinen vielen Reliefs, die Thaten des Herkules vorstellend, zum Belege, dass das Christenthum zur Zeit seiner Entstehung nicht den ge-

[1]) Vgl. das treffliche Werk von Marangoni über denselben Gegenstand unter dem Titel: „Delle Cose gentilesche ad Uso delle Chiese.“

ringsten Anstoss daran genommen hat, heidnische Kunstwerke eben durch Herübernahme zum christlichen Gottesdienste zu reinigen und zu weihen. Gleichwie also im ersten Jahrhundert einzelne Paläste reicher römischer Patrizier als kirchliche Versammlungslocale sich den bedrängten Christen darboten, gleichwie ferner kostbare und kunstreiche Gegenstände des bürgerlichen Lebens nicht selten auch in gottesdienstlichen Gebrauch herübergenommen wurden, so liegt es auch sehr nahe, anzunehmen, dass auch selbst die Gewänder, deren man sich im I. Jahrhundert der Kirche bei gottesdienstlichen Verrichtungen zu Rom bediente, aus der unmittelbaren Umgebung der vornehmen und reichen Römer vielfach gewählt wurden. Dem Ebengesagten zufolge dürften also die frühchristlichen liturgischen Gewänder und Gefässe sowohl ihrer äussern Form und Gestalt, als auch ihrer stofflichen Beschaffenheit nach zu den edelern gezählt werden, wie sie damals in den höhern Kreisen Rom's in Gebrauch waren.

Weiter ist es eine in der Kunstarchäologie heute fest begründete Thatsache, dass das Christenthum bei seinem ersten Entstehen und namentlich bei seiner Ausbreitung an dem damaligen Sitze der Weltherrschaft, der zugleich auch der Sitz der feinern Bildung und Kunst war, in artistischer Beziehung sich jener Formen bediente, wie sie damals in Rom gang und gäbe waren, mit andern Worten: das Christenthum hatte bei seinem ersten Aufblühen, von Feinden und Drängern aller Art umlagert, keine Zeit und Gelegenheit, aus seinem innersten Wesen heraus sich neue Kunstformen entfalten zu lassen, die, vom Geiste des Christenthums getragen, von den heidnischen Profanformen, ihrem Wesen und ihrer Gestaltung nach, sich durchaus unterschieden. Die ersten Anfänge der christlichen Kunst sind also, wie man das heute noch in den Katakomben Rom's und Neapels in überzeugender Weise sehen kann, identisch mit den Bildungen aus der Verfallzeit der römischen klassischen Kunst, d. h. die frühchristliche Kunst der ersten Jahrhunderte ist grundgelegt auf den Ruinen und dem Verfalle der heidnischen Kunst. Gleichwie also, dem Ebengesagten zufolge, das Christenthum die Gerichtshallen und Basiliken des alten Roms übernahm und zu christlichen Kirchen gestaltete; gleichwie ferner die Malerei und Sculptur des heidnischen Roms, wenn auch mit decenter Auswahl, dazu verwandt wurde, um in den herrschenden Formen der damaligen Zeit die kirchlichen Versammlungslocale mit christlichen Symbolen zu heben und zu verzieren; gleichwie endlich die liturgischen Gefässe für den Altargebrauch aus jenen edelern und reichern Gefässen gewählt wurden, wie sie damals, auch ihrer äussern Gestaltung nach, im Profangebrauche bei Vornehmern er-

sichtlich waren; so bediente man sich auch, unserer vollen Ueberzeugung nach, bei der Feier der h. Geheimnisse im apostolischen Zeitalter nicht neuer, ungekannter und eigens für diesen erhabenen Zweck improvisirter Gewänder, sondern die Priester und Vorsteher der Kirche erschienen am Altare bei Verwaltung und Ausspendung der heiligen Geheimnisse in jenen edelern Kleidungen, wie sie damals als Ehren- und Feiergewänder auch im profanen Leben römische Patrizier und Senatoren zu tragen pflegten. Noch sei hier hinzugefügt, dass diejenigen, die früher der Annahme das Wort redeten, als ob die Vorsteher der Christengemeinden im apostolischen Zeitalter bei Begehung des eucharistischen Opfers sich neu erfundener liturgischer Gewänder bedient hätten, die von den damaligen profanen Kleidern, der Form und dem Schnitte nach, sich vollständig unterschieden hätten, es nicht bedacht zu haben scheinen, dass, gleichwie das alte Sprichwort „nihil in natura per saltum“ seine tiefe Berechtigung habe, auch in der Kunst im allgemeinen diese Wahrnehmung festzuhalten ist, ja dass dieselbe auf Gewänder und Costüme eine besondere Anwendung findet. Man hat es nämlich ausser Augen gelassen, sich daran zu erinnern, welche schwierige, ja fast unlösbare Aufgabe in dem ersten christlichen Jahrhundert es gewesen sein dürfte, für die Diener des Altars ein neues und durchaus kirchliches Costüm im Geiste des Christenthums zu produciren, das sich von den Profangewändern des Tages als kirchliche Amtstracht unterschieden hätte.

Auffallend muss es erscheinen, dass die meisten Schriftsteller der frühern Jahrhunderte, die sich mit der vorliegenden Frage beschäftigt haben, ihre Beweisführungen für oder gegen obige Annahmen fast ausschliesslich auf einzelne schwankende Stellen älterer Autoren gestützt und dass sie es unterlassen haben, Bildwerke und andere authentische Monumente aus der Gründungszeit des Christenthums zu Rathe zu ziehen. Nachdem wir die Katakomben Rom's unter Führung des ausgezeichneten P. Macchi mehrmals besucht und den Mosaikgemälden in den ältesten Basiliken Rom's, Ravenna's und des übrigen Italiens in Betreff der vorliegenden Frage aufmerksamer durchforscht haben, müssen wir eingestehen, dass bei den vielen Heiligengestalten, womit die Katakomben und ältesten Kirchen Rom's heute noch, wenn auch vielfach entstellt, bildlich belebt sind, sich nirgends die geringsten Spuren vorfinden, dass die Apostel und ihre Nachfolger, desgleichen auch die Presbyter und Diakonen der ersten christlichen Jahrhunderte sich eigenthümlicher, der Form nach neu gestalteter Gewänder bei

Feier der christlichen Mysterien bedient hätten. Im Gegentheile überzeugt eine Besichtigung der obengedachten frühchristlichen Monumente, desgleichen auch eine Einsichtnahme der Bildwerke über das altchristliche Rom, wie sie in den gelehrten Schriften eines Aringhi, Ciampini, d'Agincourt u. A. veranschaulicht werden, dass die bischöflichen und priesterlichen Gewänder der drei ersten Jahrhunderte der Kirche dem Schnitte nach fast identisch waren mit jenen edelern Gewandstücken, die auch in verwandter Form der vornehme Römer zu tragen pflegte. Für unsere eben ausgesprochene Ansicht ist auch noch der Umstand als Beleg hinzuzufügen, dass weder bei christlichen noch bei heidnischen Schriftstellern der ersten Jahrhunderte der Kirche dieser besonderen liturgischen Gewänder Erwähnung geschieht, was sicher der Fall gewesen sein dürfte, wenn diese priesterlichen Gewandstücke den Zeitgenossen als neue und von der gewöhnlichen Tagesform verschieden erschienene wären. Die Identität der frühchristlichen liturgischen Gewänder mit den profanen Senatorengewändern des klassischen Rom's, die wir im Vorstehenden betont haben, darf, wie das schon vorher hervorgehoben wurde, bloss auf Form und Schnitt ausgedehnt, nicht aber auf den Stoff und die Materie zur Geltung gebracht werden, aus welchen die liturgischen Gewänder in dem apostolischen Zeitalter angefertigt zu werden pflegten. Gleichwie nämlich die Consular-, Patrizier- und Senatorengewänder im alten Rom sich hinsichlich der Feinheit und der eingestickten und aufgenäheten stofflichen Ornamente von jenen gleichgestalteten Gewändern vortheilhaft unterschieden, wie sie der einfache römische Bürger trug, so haben sich ohne Zweifel auch in Rücksicht auf feinere und kostbarere Stoffe und vielleicht auch in Betracht der Anwendung eingestickter oder eingewirkter Ornamente jene ehrwürdigen Gewänder vortheilhaft kenntlich gemacht, die die Priester der ersten Kirche bei der geheimnissvollen Feier des eucharistischen Mahles, im Unterschiede von der Profankleidung der damaligen Zeiten, trugen. Es liesse sich also, dem Ebengesagten zufolge, annehmen, dass eine Verschiedenheit mit Bezug auf den mehr oder weniger reichen Stoff vorgewaltet habe, der im apostolischen Zeitalter zu den h. Gewändern der Presbyter und Diakonen zur Anwendung kam, im Gegensatze zu jenen Gewändern, die die Christen im gewöhnlichen Leben zu tragen pflegten. Hinsichtlich der Zeuge, die zu den liturgischen Gewandungen in der Frühzeit der Kirche verwendet wurden, lässt sich heute mit Sicherheit nichts Näheres feststellen. Da jedoch erst zur Zeit des üppigen Kaisers Caligula das Tragen von Seiden-

stoffen [1]) allmälig in Aufnahme kam, und zu den römischen Senatorengewändern feine Byssusstoffe und zarte Gewebe von theuerer Wolle von Milet, Samos oder aus Apulien verbraucht wurden, so lässt sich auch mit Grund annehmen, dass im apostolischen Zeitalter die kirchlichen Kleider grösstentheils aus diesen edelern Stoffen angefertigt worden sind. Die feinen Wollenstoffe, die in der Kaiserzeit meistentheils weiss oder auch in Purpur, „dibapha", zur Anfertigung der verschiedenen Gewandstücke im Gebrauche waren, pflegte man, namentlich an den Säumen, mit goldenen Fäden zu durchwirken oder mit figürlichen oder ornamentalen Darstellungen durch phrygische Künste zu heben und zu beleben. [2]) Dass die kirchlichen Gewänder selbst in dem Jahrhunderte der Verfolgung, weil sie aus den edelsten Stoffen genommen zu werden pflegten, wohl mit goldgewirkten Säumen verziert gewesen sein mochten, dürfte wohl nicht bezweifelt werden. Indessen finden sich bei den ältesten Kirchenschriftstellern keine Andeutungen vor, von welcher Gestaltung diese „opera acupictilia" ihrer Zeichnung und Technik nach beschaffen gewesen sein mögen. [3])

Es würde zu weit führen, wenn wir in der vorliegenden Abhandlung unsere oben ausgesprochenen Ansichten weiter erhärten wollten durch Anführung verschiedener Stellen bei ältern Autoren, welche sich fast bei den meisten Schriftstellern beleuchtet und angeführt finden, die mit Beantwortung vorliegender Frage sich befasst haben. Wir verweisen deswegen auf die gelehrten Quellenschriften des Cardinals Bona, „rerum liturgicarum, libri duo", auf die betreffenden Stellen bei Ferrarius, Baronius u. A., die ihnen gefolgt sind, und fügen noch hinzu, dass Professor Hefele in einer gediegenen Abhandlung die nöthigen Citate über den angeregten Punkt jüngst zusammengestellt und erörtert hat. [4]) Fasst man das alles, was von ältern und neuern Schriftstellern hinsichtlich der

---

[1]) Bekanntlich wurde er deswegen spottweise mit dem Namen „sericatus" bezeichnet.

[2]) Vgl. hierüber das Nähere in dem trefflichen Werke von Prof. Weiss: „Costümkunde, Handbuch der Geschichte der Tracht etc. etc.", von Seite 946—48.

[3]) Vgl. unsere nähern Angaben über das mit figuralen Bildwerken reich gestickte christliche Senatorengewand im II. Bande vorliegenden Werkes, Seite 132 u. die Folge.

[4]) Wir standen eben im Begriffe, Vorliegendes als Manuscript dem Drucke zu übergeben, als uns in der Monatsschrift „Kirchenschmuck, ein Archiv für weibliche Handarbeit", XII. Heft, December 1858, eine interessante

gottesdienstlichen Gewänder der ersten drei Jahrhunderte geschrieben worden ist, zusammen, so dürfte, mit Ausnahme des du Saussay in seiner „Panoplia sacerdotalis“, die Meinung der angesehensten liturgischen Schriftsteller sich dahin vereinigen lassen, dass die gottesdienstlichen Gewänder der ersten christlichen Jahrhunderte ihrer Form, ihrem Schnitte nach mit der damaligen römischen Kleidung im Wesentlichen übereingestimmt haben, dass jedoch der Stoff, das Material, desgleichen die aufgenähten und eingestickten Verzierungen reicher und kostbarer gewesen sein dürften, als dieselben bei den Profangewändern angewandt worden seien. Es habe aber die Verschiedenheit der liturgischen Gewänder der frühchristlichen Zeit im Unterschiede von den Profangewändern des gewöhnlichen Lebens hauptsächlich darin bestanden, dass die einmal zu gottesdienstlichen Verrichtungen gebrauchten edelern und kostbarern Gewänder von den Bischöfen und Priestern nicht ausserhalb der Kirche getragen worden seien, sondern dass dieselben, als durch den Gebrauch geheiligte und zu dem eucharistischen Opfermahle gehörende, nur am Altare gebraucht und demselben fortan zuständig und eigenthümlich gewesen seien. Die Verbote, die bereits in den ersten christlichen Jahrhunderten gegen das Tragen der gottesdienstlichen Gewänder im Privatleben von Seiten der Vorsteher der Kirche erlassen wurden, dürften der obigen Annahme das Wort reden, da sie constatiren, dass von Seiten einzelner Presbyter und Diakonen sich Ausnahmen von der kirchlichen Praxis häufig erlaubt worden sind, indem sie nämlich nach Verrichtung der h. Geheimnisse bekleidet mit den, nur dem Altare zustehenden Gewändern im gewöhnlichen Leben auftraten. Es scheint auch ferner daraus mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit gefolgert werden zu können, dass der äussern Form und dem Schnitte nach zu der Zeit, als jenes Verbot erschien, die gottesdienstlichen Gewänder der Kirche nicht wesentlich von jenen unterschieden gewesen seien, wie man sie damals im profanen Gebrauche zu tragen gewohnt war. Hätte nämlich in formeller Beziehung ein äusserer, bedeutend ersichtlicher Unterschied zwischen den gottesdienstlichen

---

Abhandlung zu Gesicht kam, die von dem bekannten Patristiker Professor Dr. Hefele in Tübingen in dieser Monatsschrift niedergelegt ist, unter der Ueberschrift: „Die Kirchenbekleidung in den ersten drei Jahrhunderten“. Angenehm waren wir überrascht, dass der gelehrte Verfasser dieser Abhandlung als Resultat eingehender Studien über den vorliegenden interessanten Fragepunkt im Wesentlichen mit den Ansichten vollkommen übereinstimmt, die wir im Vorhergehenden entwickelt hatten.

und Profangewändern vorgewaltet, so würden Einzelne, namentlich im Jahrhundert der Verfolgung, schon allein aus Klugheitsrücksichten Anstand genommen haben, sich öffentlich durch ihre auffallende Kleidung als Vorsteher der Kirche kenntlich zu machen und die Blicke der Heiden auf sich zu ziehen. [1])

Die im Obigen ausgesprochene Ansicht hinsichtlich der formellen Verwandtschaft der gottesdienstlichen Gewänder im apostolischen Zeitalter mit den Profangewändern des alten klassischen Rom's schliesst jedoch die Annahme nicht aus, die von Cardinal Bona und du Saussay geltend gemacht worden ist, dass nämlich in den ersten Jahrhunderten der Kirche mehrere Apostel und verschiedene Bischöfe bei Verrichtung der h. Mysterien einzelner Ornate sich bedient hätten, die später auf ihre Nachfolger übergegangen seien. Da in der apostolischen Zeit aus Gründen, die wir hier oben entwickelten, keine besondern, von der gewöhnlichen Kleidung hinsichtlich ihres Schnittes abweichenden gottesdienstlichen Gewänder allgemeine Gültigkeit hatten, so konnte es um so mehr der Fall sein, dass einzelne Vorsteher der Kirche ihr bischöfliches Amt und ihre priesterliche Würde durch ein besonderes Ornatstück nach ihrer Wahl andeuteten, das jedoch später nach ihrem Hinscheiden von den Nachfolgern derselben als Erinnerung und theueres Andenken an den heiligen Vorgänger aufbewahrt und ebenfalls getragen wurde.

Auf diese Weise mag es gekommen sein, dass einzelne Kirchenvorsteher in frühchristlicher Zeit ein besonders auszeichnendes Ornatstück als historisch ehrwürdig überliefert trugen, das von Bischöfen anderer Kirchen nicht in Gebrauch genommen wurde. So trug der Apostel Paulus, der Ansicht gewichtiger Liturgiker zufolge, bei der Feier der h. Mysterien ein Obergewand „paenula", das er bekanntlich in Troas zurückliess. [2]) Hierhin ist ferner zu rechnen die goldene Binde (lamina), die der h. Evangelist Johannes, nach Angabe des Bischofs von Ephesus, Polikrates, soll getragen haben, wie das Eusebius [3]) anführt. Hierhin sind auch zu zählen die Kopfbedeckung (infula), deren Tertullian lib. de Monogamia, cap. XII, erwähnt, und einzelne besondere Gewandstücke, die von andern ausgezeichneten und h.

---

[1]) Vgl. hierzu die historischen Noten ad Anast. Biblioth. in vita S. Stephani, sectio XXIV. Anno Christi 257. tom. II. pag. 217 und 218.

[2]) Im Folgenden wird ausführlicher von dieser „paenula" des h. Paulus gehandelt werden.

[3]) Euseb. lib. III. hist. cap. 81.

Vorstehern der Kirche in den ersten christlichen Jahrhunderten, als noch keine besondere gottesdienstliche Kleidung von der Kirche als feststehend vorgeschrieben war, in Gebrauch genommen wurden.

Was wir, dem Vorhergesagten zufolge, für die vorconstantinischen Zeiten entschieden in Abrede stellen, dass nämlich die liturgischen Gewänder in dieser Epoche von den damals gebräuchlichen Profangewändern der Form nach durchaus verschieden gewesen seien, das nehmen wir für die spätern Zeitläufte mit mehr Fug in Anspruch, und behaupten demnach, dass erst im Laufe der Jahrhunderte, die den Strömungen der Völkerwanderungen gefolgt sind, die liturgischen Gewänder der Kirche auf der gegebenen Grundlage der klassisch-römischen Patrizier- und Senatoren-Gewänder sich eigenthümlicher gestalteten und weiter entwickelten, so zwar, dass erst im VI. und VII. Jahrhundert sich die gottesdienstlichen Gewänder der Kirche als eigenthümlich und abweichend von jenen Profangewändern herausstellten, wie man sie, in veränderter Zeitlage, diesseits und jenseits der Berge im profanen Leben zu tragen pflegte. Die Gründe dieser Wahrnehmung sind im Folgenden zu suchen. Wie wir das gleich im Einzelnen nachweisen werden, waren die liturgischen Gewänder übereinstimmend, wie sie von Seiten der vornehmen Römer getragen wurden, noch unter dem Einflusse der classischen Kunst des alten Rom's in den Tagen der ersten Kaiser in Gebrauch genommen worden. Die Kirche und ihre Diener mochten sich nicht veranlasst finden jene Gewänder dem äussern Schnitte nach so zu ändern, wie es der wechselnde Geschmack des Tages, den wir heute Mode nennen würden, angab.

Bekanntlich trat in Rom unter den spätern Kaisern eine Verweichlichung der Sitten ein, der zufolge die edele Einfachheit der Gewänder in Bezug auf Form und Material bedeutend in Abnahme kam. Die Gewänder aber, die die Kirche bei gottesdienstlichen Verrichtungen adoptirt hatte, waren dieser täglich wachsenden Veränderung hinsichtlich ihrer Gestaltung nicht so sehr unterworfen. Vollends aber machten sich mit Beginn der Völkerzüge der Einfluss und das Aufkommen von fremden Sitten, Gebräuchen und Kleidungen bei der zunehmenden Schwäche des Ansehens der letzten Kaiser in auffallender Weise geltend. Kleidungen, die der gute Geschmack der Römer seither als barbarisch verachtet und fern gehalten hatte, gewannen in der Periode der Völkerwanderung überhand. Je mehr das Ansehen und die Macht des alternden Roms bei dem verheerenden Andrängen fremder

Völker über den Garten Italiens erniedrigt wurde, desto mehr sank auch die Ausübung der verschiedenen freien Künste unter dem Drucke dieser schweren, eisernen Zeiten. Mit Romulus Augustulus endigte in Rom die Reihe der letzten Schattenkaiser und nahm mit dem Aufhören des römischen Namens die Barbarei in Kunst und Wissenschaft in der Tiberstadt, die bis zu dieser Zeit als die Leuchte der Bildung in Europa gegolten hatte, dermaassen überhand, dass bei dem steten Wechsel der Italien überfluthenden Völkerschwärme das alte Rom hinsichtlich seiner Sprache, seiner Sitten, seiner Gebräuche und sogar seiner Kleidung innerhalb hundert und fünfzig Jahren in vieler Beziehung ein fremdartiges, ein barbarisches geworden war. Nur allein die Kirche dürfte bei diesem steten Wechsel der Sitten und der Kleidung in ihren liturgischen Gewändern die letzten Spuren des ältern klassischen Römerthums wenn auch nicht ganz unverletzt beibehalten haben. So mochte es gekommen sein, dass im VII. Jahrhundert, nach Ablauf der Völkerwanderungen, die kirchliche Gewandung sich als eine besondere und eigenthümliche herausstellte, die jetzt abweichend und eigenthümlich von jenen Profangewändern befunden wurde, wie man sie im öffentlichen und Privatleben in Rom und dem übrigen Italien zu tragen pflegte. Man darf es hier nicht unterlassen, hervorzuheben, dass selbst diese liturgischen Gewänder, die nach Ablauf der Völkerwanderung die Kirche als eigenthümliche und überlieferte beibehalten hatte, immerhin Einwirkungen der spätern Ausartung und des Verfalles der klassisch-römischen Kunst in sich aufgenommen und nicht wenig unter dem Einflusse jener fremdländischen, barbarischen Formen gelitten hatten, die bei den Kriegen und Drangsalen zweier Jahrhunderte in Rom abwechselnd aufgetreten waren. Eine kleinere Modification der kirchlichen Gewänder in Hinsicht des Stoffes und des Schnittes dürfte auch deswegen sich allmälig eingestellt haben, weil der Missbrauch sich frühe schon, wie oben bemerkt, einstellte, dass Diakonen und Presbyter in den ersten drei Jahrhunderten im Privatleben sich zuweilen jener Gewänder bedienten, womit sie auch bei Begehung der h. Geheimnisse bekleidet waren. Dass dem so der Fall war, bezeugen die Verbote, die, wie vorhin schon gesagt, von Seiten der Vorsteher der Kirche seit den Tagen des Papstes Stephanus bis auf spätere Synoden und Concilien gegen das Tragen der liturgischen Gewänder auch im profanen Gebrauche erlassen wurden. Das älteste dieser Verbote gegen das vermischte Tragen der h. Gewänder bei gottesdienstlichen und zugleich bei profanen Veranlassungen finden wir bei Anastasius Bibliothecarius in der Le-

bensbeschreibung des Papstes Stephanus, wo es gegen das Jahr 257 heisst: „Stephanus natione romanus ex patre Jobio constituit sacerdotibus, levitisque vestibus sacratis in usu quoditiano non uti." Auch der alte Kirchenschriftsteller Amalarius Fortunatus [1]) unterlässt es nicht, auf die eben angezogene Stelle hinzuweisen. Wie sehr es den liturgischen Schriftstellern des VIII. und IX. Jahrhunderts noch im Andenken war, dass in den verflossenen Jahrhunderten die Priester in der Kirche, wie im Privatleben sich dem Schnitte und der äussern Form nach derselben Gewänder bedienten, dafür liessen sich mehrere Citate beibringen; wir beschränken uns darauf, im Vorbeigehen bloss auf einige zu verweisen. Der bekannte Geschichtschreiber und Mönch Walafrid, mit seinem Beinamen Strabo (gest. 894), macht in seiner liturgischen Schrift [2]) folgende bemerkenswerthe Angabe, die er wahrscheinlich einem ältern Schriftsteller entlehnt hat: „Die priesterlichen Gewänder haben sich nach und nach zu der Form und Ausstattung entwickelt, die sie gegenwärtig haben. Es wurde nämlich in den ältesten christlichen Zeiten das Messopfer gefeiert in jenen Gewändern, wie man sie damals allgemein zu tragen pflegte, ein Gebrauch, den auch heute Einige im Orient beibehalten haben; Stephanus aber setzte in der 24. Constitution fest, dass die Priester und Diakone sich nicht der h. Gewänder im profanen Gebrauche bedienen sollten, sondern nur allein in der Kirche."

Auf diesen gemischten Gebrauch der priesterlichen Gewänder nimmt auch eine Stelle beim seligen Ivo, Bischof von Chartres, Bezug, die wir in der Anmerkung wörtlich beigefügt haben. [3]) Ferner findet man in der bekannten „gemma animae" des Honorius eine Stelle, die derselbe, als historisch begründet, einem frühern Schriftsteller entlehnt zu haben scheint. Derselbe sagt nämlich in seiner ebengedachten Schrift: „de antiquo Missae ritu" lib. I. cap. 29: „Apostoli et eorum successores in quotidianis vestibus Missas celebraverunt."

Mit dem Vorhergesagten ist auch gegen das Jahr 742 ein Beschluss eines deutschen Nationalconcils in Beziehung zu bringen, das da verordnet: „Presbyteri, vel diaconi non sagis laicorum more, sed casulis utantur ritu servorum dei." Aus dieser

---

[1]) Amalarii Fortun. episc. Trevir. de ecclesiast. off. lib. II. cap. 16.

[2]) Walafridi Strab. lib. de reb. ecclesiast. cap. 24.

[3]) His omnibus indumentis superponitur casula, quae alio nomine planeta vocatur, quae quia communis est vestis, charitatem significat.

Stelle liessen sich für unsere oben ausgesprochene Ansicht günstige Folgerungen herleiten. Professor Dr. Hefele zieht aus dieser Verordnung den Schluss, dass zur Zeit des h. Bonifacius der „sagum“ als kurzes Oberkleid bei den Laien in Gebrauch gekommen sei, und dass auch die Priester im Privatgebrauche sich dieses kurzen Gewandes bedient hätten, die seither ein faltenreiches Obergewand, in Form eines weiten Mantels (cuculla), ähnlich der formverwandten „casula“ im Privatleben getragen hätten.

Nachdem wir im Vorhergehenden, in soweit es der beschränkte Raum gestattete, den Nachweis zu liefern versucht haben, dass in den ersten christlichen Jahrhunderten, der äussern Form nach, keine besondern und neu gestalteten Gewänder in der Kirche liturgisch feststanden, sondern dass man die hinsichtlich des Stoffes edelern und reichern Gewänder bei der Feier der christlichen Mysterien ausschliesslich in Gebrauch hielt, wie sie damals im gewöhnlichen Leben getragen wurden, wollen wir im Folgenden den Ursprung, die Gestalt und den Stoff dieser vorzüglichern priesterlichen und bischöflichen Gewänder, die in den ersten drei Jahrhunderten der Kirche liturgisch zur Anwendung kamen, näher in Betracht ziehen; durch die folgenden, auf jedes einzelne Gewand bezüglichen Nachweisungen dürfte es sich auch erhärten lassen, was wir im Vorhergehenden andeuteten, dass nicht nur theils unter dem spätern Einflusse der hohenpriesterlichen und der opferpriesterlichen Gewänder des Mosaismus der kirchliche Ornat sich im Laufe der Jahrhunderte gestaltet habe, sondern dass derselbe grösstentheils unter dem directen Einflusse jener Profangewänder Entstehung fand, die in der Kaiserzeit bei den vornehmen Römern in Gebrauch waren. Wir beginnen unsere speciellen Angaben mit dem ehrwürdigsten und vorzüglichsten frühchristlichen Gewande, der „planeta“ oder „casula“.

1.

Das Messgewand (planeta, casula, paenula).

Bevor wir uns über den Ursprung dieses Gewandes und über seine Form und Gestalt in den ersten christlichen Jahrhunderten weiter verbreiten, dürfte es nicht unzweckmässig erscheinen, hier einige allgemeine Bemerkungen über die Benennung desselben vorauszusenden. Der Name dieses frühchristlichen Gewandes wird, dem Baronius und andern ältern liturgischen Schriftstellern zufolge von dem griechischen Worte „πλάνης“ hergeleitet, wodurch die formelle Beschaffenheit eines Gewandes näher gekennzeichnet

wird, das den ganzen Körper vollständig umgibt und einhüllt, so zwar, dass der untere Saum dieses durchaus geschlossenen Gewandes nach Anlegung desselben über die Arme heraufgerollt wird, und dessen weiter untere Rand unstät und beweglich auf den Armen herum zu irren scheint. Du Saussay leitet aus dem Grunde, dass der untere Saum dieses Gewandes frei und beweglich auf den Armen aufgerollt wird, die Etymologie des Wortes sogar her aus der Analogie mit den wandelnden Sternen, den Planeten. [1]) Auch der jüngere Isidorus entnimmt die Etymologie dieses Ausdruckes von dem ebengenannten griechischen Terminus. Er sagt nämlich: „planetae dictae quia oris errantibus evagantur." Es fliesst nämlich der untere Saum, „ora, lymbus", bei der Aufschürzung des rund geschlossenen Gewandes ungeordnet über die Arme, so dass er unstät immer die Stelle wechselt, je nachdem man die Arme höher erhebt oder senkt. Deswegen gibt auch die „gemma animae" des Honorius hinsichtlich dieses auf den Armen umher irrenden und schweifenden untern Gewandsaumes Folgendes an: „casulam omnibus aliis vestibus circumjeci, quae planeta dicatur, quod errabundus lymbus eius utriusque in brachia sublevetur; haec in pectore et inter humeros duplicatur, in utroque brachio triplicatur." Die andere Benennung „casula", die gleichberechtigt neben dem aus dem Griechischen abgeleiteten Worte „planeta" bei den ältern kirchlichen Schriftstellern vorkommt, ist nicht von dem auf den Armen herumirrenden Saume herzuleiten, sondern von seiner Eigenschaft, dass dasselbe rundum wie ein kleines Zelt, Hüttchen (casa, Diminutiv: casula) den Körper des Tragenden umschliesst. So leitet auch Isidorus den Begriff „casula" von der äussern Form und Beschaffenheit derselben her, indem er sagt: „casula est cuculla, a casa, quod totum hominem tegat, quasi minor casa."

Wo dürfte nun der Ursprung dieser Kasel zu suchen sein, die in der später corrumpirten Latinität bei einigen Schriftstellern auch „casibula", „casubula", „cuculla" genannt wird?

Wie überhaupt die Kunst der Römer aus der griechischen sich entwickelt hat, so stammten auch in der klassischen Kaiserzeit die meisten damals im vornehmen Rom gebräuchlichen Profangewänder aus Griechenland her. Für den unzweifelhaft griechischen Ursprung der „planeta" zeugt, wie oben bereits angedeutet wurde, auch der gräcisirende Name. Für das Herkommen dieses Gewandes aus Althellas zeugt ferner auch die synonyme

---

[1]) Du Saussay Panoplia sacerdotalis, lib. VI. cap. 2. pag. 101.

Bezeichnung desselben mit dem Ausdrucke „paenula“, der nach dem „Etymologicum magnum“ herzuleiten ist von dem griechischen Worte „φαινόλης“. [1]) Dem Suidas und Andern zufolge bezeichnet dieses Wort ein Kleidungsstück, das man im Alterthume zu tragen pflegte. Die meisten Liturgiker der letzten Jahrhunderte haben unter der Bezeichnung „paenula“, gleichbedeutend mit „casula, planeta“, jenes ehrwürdige faltenreiche Obergewand zu finden geglaubt, das schon in dem apostolischen Zeitalter bei der Feier des geheimnissvollen Opfers gebraucht worden sein soll. Es stellen sich hier nun die nicht leicht zu lösenden Fragen entgegen: ist wirklich das frühchristliche Messgewand seiner äussern Form und Beschaffenheit nach von der griechischen nach Rom übertragenen „paenula“ herzuleiten und ist bereits im ersten christlichen Jahrhundert diese „paenula“ liturgisch in Gebrauch gewesen?

Namhafte Schriftsteller und unter diesen Ferrarius, [2]) Bulengerus, [3]) Rubenius [4]) vertreten in ihren betreffenden Schriften dem Gretserus gegenüber die Ansicht, dass die „paenula“ schon in der frühesten christlichen Zeitrechnung zu den Gewändern gehört habe, deren sich die Vorsteher und Priester der Kirche bei Darbringung des hochheiligen Opfers bedient hätten. In Uebereinstimmung mit dem eben Gesagten sind mehrere ältere Liturgiker der Ansicht, dass die „paenula“, die der Apostel Paulus zu Troas im Hause des Carpus zurückgelassen habe, [5]) ebenfalls ein Opfergewand gewesen sei, dessen sich der Apostel bei der Feier der h. Geheimnisse bedient hätte. [6]) Ob diese berühmte und vielbesprochene „paenula“ des Apostels ein Opfergewand, wie Viele es wollen, gewesen sei, oder nach Ansicht Anderer eine Lade, „theca“, um Bücher darin aufzuheben, oder ein „volumen“ [7]) mag

---

[1]) Bart. Bartholini gibt in seinem gelehrten Commentar „de paenula“, Hafniae 1670, pag. 2 an, dass durch Umsetzung der Buchstaben gleichbedeutend mit dem Terminus :φαινόλης die Schreibweise φενόλης, φελόνης und φαιλώνης entstanden sei. Dass das Wort und das Gewand selbst aus Griechenland stamme und nicht aus dem Lateinischen von „pene nulla“ herzuleiten und mit einem obscönen Gebrauche nicht in Verbindung zu setzen sei, kann man ausführlicher aus dem eben gedachten Werke des B. Bartholini entnehmen.

[2]) Ferrarius, de re vestiaria, lib. I. cap. 36 et sequent.

[3]) Bulengerus, lib de. sacris vestib. cap. 20.

[4]) Lib. de re vestiaria, cap. 6.

[5]) Pauli epist. II. ad Timoth. cap. 4. v. 13. Die Stelle lautet wörtlich: „Penulam, quam reliqui Troade apud Carpum, veniens affer tecum et libros maxime autem membranas.“

[6]) Card. Baronius, tom. I. Annales ad ann. 58. n. 67.

[7]) Andere gewichtige Erklärer der Paulinischen Briefe sind der Ansicht, diese

hier der Alterthumswissenschaft noch ferner zur freien Forschung anheimgegeben sein. Das jedoch ist als unbezweifelt feststehend anzunehmen, dass die „paenula“ als auszeichnendes Matronen- und Senatorengewand [1]) in den zwei ersten christlichen Jahrhunderten in Rom allgemein in Gebrauch war und darf deswegen auch in Hinblick auf das früher Behauptete angenommen werden, dass die Vorsteher und Priester der Kirche sich dieses Obergewandes bei gottesdienstlichen Verrichtungen vorzugsweise bedient haben. Eine gründlichere Untersuchung bedürfte die Beantwortung der andern Frage: ist das Messgewand aus der altgriechischen und römischen „paenula“ herzuleiten, oder stammt unsere „casula, planeta“ von einem andern vorchristlichen Gewande ab? Wir wagen es nicht, in einer Streitfrage, die den Scharfsinn gründlicherer Forscher in den letzten Jahrhunderten vielfach abgemüdet hat, unsererseits eine neue Conjectur zu den bereits bestehenden aufzustellen, und wollen deshalb nur in Kürze berichten, welche Meinungen Andere vor uns über diesen Gegenstand geäussert haben. Octavius Ferrarius, unstreitig einer der gründlichsten Forscher, der über altrömisches und frühchristliches Bekleidungswesen geschrieben hat, gab in der ersten kleinern Ausgabe seines Werkes: „de re vestiaria libri tres“ seine Meinung dahin ab: dass die „casula“ oder „planeta“ als Opfergewand in der Frühzeit der Kirche nicht von der altrömischen „paenula“ abstamme, sondern dass das unmittelbare Vorbild des Messgewandes in der faltenreichen altrömischen Toga zu suchen sei. Unter andern Beweisen, worauf er diese seine gewagte Behauptung stützt, führt er den sachlichen Grund an, dass die „paenula“ nach vornehin offen gewesen sei, wohingegen die Toga nach allen Seiten hin sich als ein geschlossenes rundes Gewand gezeigt habe. Tiefgehende Untersuchungen, die seit den Tagen Winkelmann's A. Becker (Gallus III.), O. Müller (Etrusker I.) und in jüngster Zeit besonders Professor Herm. Weiss [2]) gemacht haben, bekun-

---

„paenula“ sei ein auszeichnendes Gewand für römische Senatoren und Patrizier gewesen, und habe der Apostel dieses Ehrengewand von seinem Vater, der ein römischer Bürger war, ererbt. Der h. Chrysostomus hingegen nimmt in seinem Commentar zu der betreffenden Stelle an, es sei die sogenannte „paenula“ das „pallium“ gewesen, das die ersten Christen durchgängig statt der „toga“ getragen hätten. Dieser Ansicht pflichten Theophylactus und auch der h. Hieronymus bei.

[1]) Sueton. in Nerone, cap. 48 and Ael. Lamprid. in Alex. Severo.

[2]) Costümkunde, VIII. Lief. Seite 954 u. die Folge.

den hinlänglich, dass das officielle Staatskleid der alten Römer, die Toga, in ihrer weiten Ausdehnung und ihrem eigenthümlichen Schnitt unmöglich das Vorbild, und, so zu sagen, der Musterpatron gewesen sei, nach welchem im apostolischen Zeitalter das liturgische Gewand der Priester conform der „casula, planeta“ gebildet worden sei. Anstatt das Messgewand mit der „paenula“ auszusöhnen, ersah Ferrarius aus dem eben angedeuteten Grunde in der nach einer Seite hin geöffneten „paenula“ das Mustervorbild für Schnitt und Form der „cappa“ oder Pluviale, wozu auch noch der andere Umstand kam, dass die „paenula“ ebenfalls in der classisch-römischen Zeit grösstentheils als Bekleidungsstück und Ukberwurf zu Winterszeiten und bei regnerischem Wetter getragen worden sei. Ein Aehnliches bekunde auch der Name des Chormantels oder der Chorkappe, deren Name „pluviale“ andeute, dass sie in der Frühzeit der Kirche bei öffentlichen Bittgängen und bei nachmittägigem Gottesdienste als ein gegen Witterung und Regen schützendes Gewand in Gebrauch genommen worden sei. In der II. Ausgabe seines grössern Werkes, die später erschienen ist, gesteht jedoch gegen Ende des Cap. 37 Ferrarius ein, dass er, auf die Autorität anderer Gelehrten hin, die „paenula“ für ein offenes Gewand gehalten habe, dass er aber nach genauerer Durchsicht authentischer Abbildungen der „paenula“, die vollständig nach allen Seiten geschlossen gewesen sei, die Ueberzeugung erlangt habe, dass dieselbe in der ältesten Zeit vorzugsweise als Gewand der Priester der Kirche benutzt worden sei und dass die „casula“ oder „planeta“ mit der „paenula“ hinsichtlich ihres Schnittes eine auffallende Verwandtschaft zeige. Derselbe Schriftsteller handelt im II. Buche des 2. Theiles seines obengedachten Werkes ausführlicher von der „paenula“ und bringt auch einige Abbildungen derselben bei, wodurch dem Auge die grosse Aehnlichkeit nahe gelegt wird, die offenbar zwischen der vorchristlichen „paenula“ und der frühchristlichen „casula“ oder „planeta“ bestand. Auch der oben citirte Bartolus Bartholini fügt seinem interessanten Commentar über die „paenula“ drei authentische Abbildungen dieses vorchristlichen Obergewandes hinzu. Die deutlichsten und gelungensten Abbildungen der altrömischen „paenula“, worin Professor Weiss ein eigentliches Schutzkleid und nicht ein Gewand für den Putz erkennt, veranschaulicht der letztgedachte Schriftsteller auf Seite 963 der VIII. Lieferung seiner „Costümkunde“ unter Fig. 380. Hinsichtlich ihrer Form gibt derselbe Autor in dem begleitenden Texte seines lehrreichen Werkes an, dass sie in ihrer einfachsten Gestalt höchst wahrscheinlich ein ringsum ge-

schlossenes, fast glockenförmiges Gewand gebildet habe. Behufs der Anlegung über die andern Gewänder habe sich an diesem glockenförmigen Mantel oben ein Durchlass, Kopfloch, befunden. Zuweilen sei auch diese „paenula" oben mit einer Caputze in Verbindung gewesen; diese habe man „cucullus", „cucullio" genannt. Zuweilen sei aber auch dieser „cucullus", als kleineres, getrenntes Gewand, besonders über den Kopf geschoben worden. Als Reminiscenz an diesen „cucullus", Caputze, die in frühchristlicher Zeit mit der „paenula" häufig in Verbindung stand, dürfte ohne Zweifel das ehemalige in der Kirche gebräuchliche Humerale oder Schultertuch zu betrachten sein, das oben mit einer mehr oder weniger reichen Stickerei, „parura" oder „plaga", versehen, vor der Anlegung der „planeta" über den Kopf gelegt und dann erstere gleich einer Caputze über die Schultern herunter geschoben worden, nachdem der Celebrans die „planeta" angezogen hatte. Aehnlich dem alten „cucullus" bedeckte alsdann das Humerale mit seiner verzierten „parura", gleichsam als Kragen, den Hals des celebrirenden Priesters und den obern unschönen Ausschnitt der „planeta" zum Durchlassen des Kopfes.

Denselben Schnitt und dieselbe formelle Beschaffenheit mit der altrömischen „paenula", wie sie oben beschrieben wurde, zeigen auch jene ältern „planetae" oder „casulae", die sich heute noch, aus dem Mittelalter herrührend, als Reliquien und kunsthistorische Seltenheiten in einigen Kirchen Deutschlands erhalten haben. Dahin sind zu rechnen: die „casula" des h. Willigis, Erzbischofs von Mainz, heute aufbewahrt in der St. Stephanskirche daselbst; ferner das Messgewand des Bischofs Benno von Osnabrück, Erbauers des Speyerer Domes, befindlich in der Pfarrkirche zu Iburg. Weiter die „planeta" des h. Meinwerk, Bischofs von Paderborn, und des h. Godehard zu Hildesheim. Nicht weniger lehrreich hinsichtlich der primitiven Form der altromanischen Messgewänder in ihrer auffallenden formellen Uebereinstimmung mit der frühchristlichen „paenula" ist ferner die merkwürdige „planeta" des h. Heribert, aufbewahrt in der Pfarrkirche zu Deutz, und die authentisch documentirten, glockenförmigen Messgewänder des h. Bernhard in der ehemaligen Stiftskirche zu Xanten und der Benedictiner-Abteikirche zu Brauweiler (bei Köln). Denselben altkirchlichen Schnitt und dieselbe verwandtschaftliche Uebereinstimmung mit der „paenula" der frühchristlichen Zeit zeigen die wenigen heute noch erhaltenen interessanten Messgewänder des h. Thomas, Erzbischofs zu Canterbury, desgleichen auch das authentische Messgewand des h. Anno,

Erzbischofs von Köln.[1]) Sämmtliche ebengedachte Messgewänder, die noch meistens gut erhalten aus dem XI. Jahrhundert oder aus dem Beginne des XII. Jahrhunderts herrühren, sind ebenfalls wie die vorhin beschriebene frühchristliche „paenula“ ohne Oeffnung, rund und glockenförmig angefertigt, so dass man als einzige Oeffnung nur einen Durchlass für den Kopf erblickt, vermittels dessen das Gewand in einem Wurf über die Schulter herniedergelassen wird und alsdann in Weise einer Glocke den Körper so vollständig im reichen Faltenwurfe einhüllte, dass nur die Füsse zum Vorschein kamen. Da bei dieser Anlegung der „casula“ auch die Arme vollständig verhüllt wurden, so war es nöthig, dass beim Gebrauche der Arme, d. h. bei Verrichtung von priesterlichen Functionen diese „casula“ von dem Ministranten zu beiden Seiten in zierlich geordnetem Faltenwurf aufgehoben und auf beiden Armen aufgerollt und befestigt wurde. Damit nun die aufgehäufte Masse der schweren Seidenstoffe bei Verrichtung von h. Opferhandlungen nicht lästig und hinderlich war, so pflegte an diesen ältern „planetae“ über beide Schultern, und zwar im Aeussern in aufgenäheten Ringen befestigt, eine starke seidene Schnur von runder Drehung geführt zu werden, vermittels welcher das Gewand in gleichmässigem Faltenwurfe heraufgezogen und so in der Gegend des Oberarmes in beliebiger Höhe befestigt und angebunden werden honnte.[2])

Von welcher Form und von welchem Stoff und ornamentalen Beschaffenheit die Messgewänder gewesen sein mögen, die in den ersten christlichen Jahrhunderten bei Verwaltung der h. Geheimnisse des Christenthums getragen wurden, darüber lässt sich heute mit Sicherheit nichts Bestimmtes mehr feststellen. Die einzigen Anhaltspunkte, die sich über die Form, Ausdehnung und materielle Beschaffenheit der frühchristlichen „paenula“ heute noch erhalten haben, findet man spärlich in den Abbildungen der Ka-

---

[1]) Dieses kostbare, seltene Gewand besteht aus einem schweren Sergegewebe und ist, seiner Farbe nach, zu rechnen zu den theuern Stoffen der „purpura imperialis“. Dieses Gewand gelangte bei der Verschleuderung der Kirchenschätze Köln’s, während der französischen Revolution, aus der St. Georgs-Kirche in fremden Besitz. Bei einer kürzlichen öffentlichen Versteigerung waren wir so glücklich, dieses merkwürdige Gewand käuflich zu erwerben und unserer Sammlung einzuverleiben.

[2]) Solche Schnüre, zum Aufziehen, finden sich heute noch an der merkwürdigen „casula“ des h. Willigis, aufbewahrt in der St. Stephans-Kirche zu Mainz, erhalten. An einzelnen andern Messgewändern kann man noch deutlich die Spuren wahrnehmen, wo diese Schnüre zum Aufschürzen des Gewandes ehemals befestigt waren.

takomben zu dem bekannten Werke: „Roma subterranea“, und in den Abbildungen der ältesten Mosaiken, wie sie ehemals die Chorabsiden der frühchristlichen Basiliken Italiens schmückten, desgleichen auch in dem trefflichen Bildwerke des Seroux d'Agincourt. Für das Zeitalter nach der Völkerwanderung findet man in den heute noch erhaltenen Mosaiken zu Ravenna viele Anhaltspunkte, die erwünschten Aufschluss geben, wie dem Schnitte und der äussern Beschaffenheit nach die bischöflichen und priesterlichen Gewänder im VI. und VII. Jahrhundert beschaffen waren. Zur Veranschaulichung der frühchristlichen liturgischen Gewänder, die mit geringer Modification in den ersten Jahrhunderten der Kirche eine ganz ähnliche Form gehabt haben mögen, haben wir auf Tafel X. einen Theil jener Figuren in getreuer Copie wiedergegeben, wie dieselben auf einem grossen Mosaikbilde in der Kirche St. Vitale zu Ravenna heute noch ersichtlich sind.[1]) Von dem Gothenkönig Theodorich gegründet, wurde St. Vitale durch Kaiser Justinian vollendet, mit musivischen Bildwerken geschmückt und im Jahre 547 eingeweiht. Taf. X veranschaulicht einen Theil der Personen, die an diesem feierlichen Einweihungsacte Theil genommen haben. Die Hauptfigur auf unserm Bilde gibt wieder die Darstellung Justinian's, angethan mit reichen kaiserlichen Gewändern, die noch vollkommen an die römische „chlamys“ mit der „lorica“ und „toga“ erinnern. Auf goldener Schüssel trägt derselbe die Weihgeschenke der Kirche. Unmittelbar neben dem Kaiser ersieht man auf unserer Zeichnung den Ravennatischen Bischof Maximianus, der, mit bischöflichen Gewändern bekleidet, die Einweihung von St. Vitale vorzunehmen im Begriffe steht. Zur Linken des Bischofs sind in dem Mosaikgemälde zwei niedere Kleriker veranschaulicht, die mit den im VI. Jahrhundert gebräuchlichen Ministranten-Gewändern bekleidet sind.

Für unsern nächsten Zweck verdient die „planeta“ oder „paenula“ eine nähere Beachtung, womit der Bischof Maximianus bekleidet ist. Dieselbe ist, wie die Abbildung zeigt, ein weites, faltenreiches Obergewand, das nach allen Seiten gleichmässig geschlossen ist und kaum einen Durchlass für das Haupt zeigt. Schnitt und Form dieses frühchristlichen Messgewandes

---

[1]) Die ausführliche Zeichnung dieses herrlichen Mosaiks findet sich in dem trefflichen Prachtwerke von Professor Dr. von Hefner: „Trachten des christlichen Mittelalters“, Tafel 91, Text: I. Abth., 16. Lief. Diese Zeichnung wurde zuerst von Dr. Ernst Förster, 1837 in Ravenna vor dem Original copirt.

stimmt in seiner Einfachheit und seinem weiten Umfange vollkommen mit jenen glockenförmigen Messgewändern überein, wie sie vom VIII.—XII. Jahrhundert kirchlich in Gebrauch waren und wovon sich ausser einzelnen authentischen Originalen auch auf ältern Miniaturbildern und Wandmalereien der besagten Epoche noch zahlreiche Abbildungen erhalten haben. Vorliegende allgemeinere Andeutungen über Ursprung, Form und nähere Beschaffenheit der frühchristlichen Messgewänder, die der Grieche „φαινόλης“ oder „φαιλόνης“, der Lateiner aber, dem Vorhergesagten zufolge, „paenula“ oder „planeta“ nannte, mögen hier als Nachweis über den Ursprung der gottesdienstlichen Gewänder in den ersten christlichen Jahrhunderten genügen. Das Fehlende soll ergänzt werden in der folgenden IV. Lieferung dieses Werkes, das ausführlicher die Form, den Schnitt und die stoffliche Beschaffenheit der verschiedenen bischöflichen Pontificalgewänder behandeln wird, wie sich dieselben seit der carolingischen Kunstepoche bis in die Spätzeit des Mittelalters gestaltet haben.

2.

Die Stole (orarium) in frühchristlicher Zeit, desgleichen die Manipel (mappula, sudarium, fanon).

Als Beweisgrund, dass, wie im vorhergehenden Abschnitte angedeutet wurde, die liturgischen Gewänder im apostolischen Zeitalter, ihrer äussern Form und Beschaffenheit nach, den edelern Profangewändern der damaligen Zeit entlehnt wurden, verdient hier nachträglich noch hervorgehoben zu werden, dass bei den gottesdienstlichen Gewändern der frühchristlichen Zeit die Benennungen derselben vollkommen identisch geblieben sind mit den Namen, die zur selben Zeit die analog gestalteten Profangewänder führte. Gleichwie die „paenula“, wie im Vorhergehenden gezeigt wurde, in den ersten christlichen Jahrhunderten zum gottesdienstlichen Gebrauche erhoben und der Name derselben unverändert beibehalten wurde, indem ja auch der Schnitt des Gewandes durch seine Erhebung zu gottesdienstlichen Zwecken nicht verändert worden war, so wurde auch ein anderes Ehrengewand, die „stola“ der römischen Matronen als gottesdienstlicher Ornat bei der Feier der h. Geheimnisse der Christen in Gebrauch genommen, ohne dass man sich veranlasst sah, den Namen desselben zu ändern, indem seine bisher gebräuchliche Form unverändert beibehalten wurde. Dass die Stole in dem klassisch-römischen Zeitalter vorzugsweise ein auszeichnendes Matronengewand war, welches aber

auch Könige, Priester und reiche Patrizier trugen, ist weitläufiger und mit grossem Aufwand von Gelehrsamkeit schon früher von Ferrarius nachgewiesen worden. [1]) Hinsichtlich der Form dieser eben gedachten Bekleidung muss bemerkt werden, dass im vorchristlichen Alterthume die Stole ein faltenreiches Gewand war, das den ganzen Körper bedeckte, mit Ausnahme des Hauptes und des Halses. Damit bekleidet konnte, wie es bereits Xenophon andeutet, kein Gebrechen des Körpers wahrgenommen werden. [2]) Mit einem solchen faltenreichen Gewande, das ähnlich der „tunica talaris“ (poderis) des Hohenpriesters im Alterthume (vergl. unsere Beschreibung auf Seite 334) bis zu den Füssen herunterfloss, stimmt auch die Beschreibung der priesterlichen Stola des h. Germanus Constantinopolit. überein, und hatte auch dieselbe Form jene „stola“, die von Constantin dem Grossen dem Bischofe Maccarius von Jerusalem geschenkt worden war. [3]) Dieselbe war mit Gold durchwebt und sollte Maccarius, damit bekleidet, das Sacrament der Taufe spenden. Was den Stoff und die Farbe betrifft, so ist zu bemerken, dass überhaupt die Farbe der Stole meistens weiss [4]) und dieselbe entweder aus feiner Wolle mit Gold durchwebt oder auch aus Byssus angefertigt war. In den Acten des h. Papstes Silvester wird für die Diakonen das Tragen der Dalmatik vorgeschrieben und hinzugefügt, dass ihre Linke bedeckt sein sollte mit der „palla linostima“, eine Bezeichnung und ein Gewand, das vollständig gleichbedeutend ist mit der Stole. Der jüngere Isidor erklärt das Stoffliche der „linostima“ dahin, dass die Kette (stamen) aus Leinen (linum) bestehe, und dass als Einschlag (trama) Wollenstoffe genommen worden seien. Das einzige verzierende Ornament, womit das faltenreiche Gewand der Stole des klassischen Alterthums gehoben wurde, bestand in einem kaum eine Hand breiten Streifen (fascia), der als Verzierung in Gold oder Purpurstoffen so auf der Stole aufgenäht war, dass er als „fasciola“, „limbus“ die Stole an zwei Stellen parallel laufend verzierte und auf beiden Seiten über die Schultern als langer, schmaler Streifen bis zu den Füssen herunterstieg. Wie das Durandus [5]) ganz richtig bemerkt,

---

[1]) Ferrarius de re vestiaria, lib. III. cap. 17.

[2]) Xenophon, lib. VIII. Cyripaedia.

[3]) Theodoret. lib. II. hist. cap. 27. Diese kostbare Stole wurde von Cyrill verkauft, um den Erlös an die Dürftigen zu vertheilen.

[4]) Daher auch in der Schrift „amicti stolis albis“. Johann. Apoc. VII. 9.

[5]) Durandus rationale divinorum officiorum, lib. III. cap. 5. Die bezügliche Stelle lautet in Abkürzung, wie folgt: Notandum, quod antiquitus stola erat vestis candida pertingens usque ad vestigia.... Sed postquam Alba coepit portari, mutata est in torquem.

ist dieser schmale verzierende Streifen, ähnlich einer Schlinge, als auszeichnendes Ornament von der alten Stole heute nur allein übrig geblieben und der faltenreiche Umstoff, das eigentliche primitive Stolengewand des Alterthums, fortgefallen, so dass heute auf einen kleinern ornamentalen Theil der Name eines ehemaligen weiten Gewandes „stola" übergegangen ist. Es dürfte schwer halten, den Zeitpunkt genau zu bestimmen, wann der faltenreiche Umstoff der frühchristlichen Stole, der den ganzen Körper bis zu den Füssen bedeckte, fortgefallen, und der Name des Gewandes auf den ornamentalen, aufgenäheten Purpurstreifen übertragen worden ist. Eine aufmerksame Besichtigung der Mosaiken in den ältern Basiliken Italiens hat uns die Ueberzeugung beigebracht, dass lange vor der carolingischen Kunstepoche diese Veränderung und umfangreiche Modification der frühchristlichen Stole vor sich gegangen ist. Das aber lässt sich aus vielen noch erhaltenen Monumenten von dem Constantinischen Zeitalter bis zum VI. Jahrhundert augenfällig nachweisen, dass in dieser Epoche die Stole noch als faltenreiches Gewand mit den aufgenäheten verzierenden Bandstreifen ohne Veränderung bestand. Auch unsere Abbildung auf Taf. X. beweist, dass in Italien noch um die Mitte des VI. Jahrhunderts die frühchristliche Stole als vollständiges Gewand in ihrer ursprünglichen Gestaltung sich erhalten hatte. Es trägt nämlich auf dem berühmten Mosaikbilde in der Kirche St. Vitale zu Ravenna der Bischof Maximianus unter der faltenreichen „paenula" als Untergewand eine weite „stola" von einem weisslichen Stoffe und ist dieselbe mit zwei schmalen, parallel bis zum untern Saume fortlaufenden farbigen Stoffstreifen verbrämt. Noch auffallender stellt sich der Schnitt und die Beschaffenheit der altchristlichen Stole bei den neben Maximianus befindlichen ministrirenden Klerikern heraus, die beide als Obergewand, mit schmalen Ornamentstreifen verziert, dieselbe Stole tragen, die der Bischof Maximianus in gleicher Weise, wie oben angedeutet wurde, unter der „paenula" trägt.[1]) (Vgl. die Abbildung auf Taf. X.)

Wie das aus der obigen Anmerkung erhellt, deutet Durandus, Bischof von Mende, einer der ausgezeichnetsten Liturgiker

---

[1]) Auch in den Bildwerken bei Seroux d'Agincourt begegnet man an vielen Stellen priesterlichen und bischöflichen Darstellungen, die noch in alter Weise mit der frühchristlichen Stole bekleidet sind. Dieselbe ist nach Durandus nicht als „torques" aufgefasst, sondern als faltenreiches Gewand mit zwei schmalen aufgenäheten „fasciolae" zu erkennen.

und Symboliker des Mittelalters, dessen Angaben die meisten spätern Schriftsteller gefolgt sind, darauf hin, dass seit den Tagen, wo man in der Kirche anfing, die priesterliche Albe zu tragen, die Stole als vollständiges Gewand fortgefallen sei und dass statt derselben die „fasciolae", nämlich die farbigen ornamentalen Bandstreifen, geblieben seien. Wir wagen es nicht, mit Bestimmtheit auszusprechen, ob man in der Frühzeit der Kirche als Untergewand unter der faltenreichen bedeckenden Stole auch die Albe nebst Gürtel getragen habe; der oben citirten Stelle bei Durandus gemäss sollte man fast glauben, dass dies nicht der Fall gewesen sei und dass erst nach dem Wegfallen des weiten Gewandstoffes der Stole sich die Albe weiter entwickelt und gestaltet habe.

Betrachtet man den bedeutenden Einfluss, den auf Wissenschaft, Kunst und Liturgie, desgleichen auf kirchliches Leben der grosse und h. Papst Gregor I. genommen hat, bringt man ferner in Anschlag, was dieser ausgezeichnete Kirchenlehrer für Hebung und Feststellung der Kirchenmusik und der Liturgie in dem Jahrhundert, das den langen traurigen Wirren der Völkerwanderung folgte, Grossartiges geleistet hat, so möchte man fast versucht sein, zu glauben, dass er auch seine Thätigkeit auf die Bildung und weitere Entwickelung der priesterlichen und bischöflichen Gewänder ausgedehnt habe. Wir sind entschieden der Ansicht, dass die hinsichtlich der allmähligen Entwickelung und Umgestaltung der liturgischen Gewänder bedeutungsvolle Stelle des Walafrid Strabo, der im IX. Jahrhundert lebte, Bezug haben kann auf Veränderung und reichere Gestaltung der kirchlichen Gewänder, namentlich seit den Tagen des Pontificates Gregor's des Grossen (von 590—604). Die Worte des eben gedachten Schriftstellers lauten nämlich: „Vestes etiam Sacerdotales per incrementa ad eum, qui nunc habetur, auctae sunt ornatum." In demselben Capitel fügt an einer andern Stelle der gedachte Autor noch hinzu: „Addiderunt in vestibus sacris alii alia etc.", worauf wir schon auf Seite 426 aufmerksam gemacht haben.

Da wir uns in der vorliegenden Abhandlung, nach Betrachtnahme der gottesdienstlichen Gewänder des mosaischen Cult als Vorläufer für die spätern gottesdienstlichen Gewänder der Kirche, hier zunächst mit der Entstehung der Opfergewänder des neuen Bundes im Anschluss an die analogen Gewänder der Griechen und Römer im apostolischen Zeitalter beschäftigen, so kann es nicht unsere Absicht sein, ausführlicher nachzuweisen, dass bloss den Bischöfen, Priestern und Diakonen das Tragen der Stole in

frühchristlicher Zeit, ähnlich wie das auch heute noch der Fall ist, gestattet war, und dass der Presbyter in anderer Weise die Stole zur Auszeichnung trägt, als das nach liturgischer Vorschrift die Diakonen thun dürfen. Wie das in der vorcarolingischen Zeitepoche der Fall war, waren die Priester gehalten, die Stole so zu tragen, dass die beiden Bandstreifen derselben in Form eines Kreuzes über die Brust gelegt und durch den Gürtel befestigt wurden, wohingegen der Diakon die Stole auf der linken Schulter anlegte und die beiden Streifen derselben so unter dem rechten Arme verbunden wurden, dass dieselben an der linken Seite bis zu den Füssen herunter hingen. Diese Anlegung der Stole kreuzweise über die Brust und von der linken Schulter zur rechten Seite hin konnte nur dann erst füglich vorgenommen werden, als im VI. Jahrhundert die ältere Form der Stole geändert worden war und von dem frühern faltenreichen Obergewande nur noch die beiden ornamentalen Bandstreifen übrig blieben. Noch sei hier in Betreff der frühchristlichen Stole hinzugefügt, dass es uns scheinen will, als wäre auch zu der Zeit, wo, wie oben angedeutet, die altchristliche Stole in ihrer Form bedeutend modificirt wurde, eine andere Benennung neben der frühern Bezeichnung „stola" allmählig in Aufnahme gekommen. Es finden sich nämlich seit dem VI. Jahrhundert, mehr aber noch vom VIII.—X. Jahrhundert neben der Bezeichnung „stola" für dasselbe liturgische Gewandstück die Benennung „orarium". So benennt das erste bracarensische Concil vom Jahr 563, Cap. 27 und auch das dritte Concil daselbst die Stole immer „orarium". Dieser Name findet sich auch auf dem Concil zu Mainz unter Leo III., Cap. 28. Auch der alte Ordo Romanus nennt es so. Desgleichen findet sich dieser Name vor in der „Gemma animae" des Honorius. Auch die betreffenden liturgischen Schriften des Rabanus Maurus und des Alcuin setzen den Ausdruck „orarium" gleichbedeutend mit „stola." [1]) Was verstand man nun in der klassisch-römischen Zeit unter dem Terminus „orarium"? Sowohl bei heidnischen als auch bei christlichen Schriftstellern des apostolischen Zeitalters bezeichnete man mit dem eben gedachten Ausdrucke ein kleines, längliches Tuch, um das Gesicht damit abzuwaschen, und ist dieses Tuch gleichbedeutend mit „sudarium", „strophium", „linteolum". Solcher Orarien, schmaler Bandstreifen von Leinen und Byssusstoffen, bedienten sich auch, wie das aus ältern Martyrologien ersichtlich ist, häufig die ersten Christen,

---

[1]) Alcuinas de div. off. cap. 39 „sequitur orarium, idest stola."

um darin das Blut der Martyrer zu sammeln und aufzuheben.[1]) Wie das auch Casaubonus in seinen Erklärungen zum Vopiscus näher entwickelt, war das „orarium" im Alterthum ein Leinengewebe von grösserer Länge und schmälerer Breite, ähnlich einem Bandstreifen. Damit stimmt auch überein eine Angabe bei Gregor von Tours.[2]) Cardinal Bona und Andere sind der Ansicht, dass in Anbetracht der äussern Form des Orariums, die dem Ebengesagten gemäss einem schmalen, länglichen Bandstreifen ähnlich war, die auf zwei lange „fasciae" später reducirte Stole ihrer veränderten Form wegen „orarium" benannt worden sei.

Da wir das Nähere über Stoff, Form und Ausschmückung der mittelalterlichen Stole seit den Tagen der Carolinger in der folgenden IV. Lieferung dieses Werkes, nebst den nöthigen Abbildungen, mittheilen werden, so mögen vorläufig diese kurzen Andeutungen über das Vorkommen und die Beschaffenheit dieses Ornates in frühchristlicher Zeit genügen. Diejenigen, die Ausführlicheres über den Namen, den Ursprung und die Form des altliturgischen Gewandes der Stole in Erfahrung bringen wollen, verweisen wir auf die oft citirten Quellenwerke von Bona,[3]) du Saussay,[4]) so wie auf die betreffenden Abschnitte in den liturgischen Schriften von Binterim (Denkwürdigkeiten) und Augusti (kirchliche Kunstarchäologie).

Da in einem folgenden Abschnitte ausführlicher von der materiellen Beschaffenheit, der Ausdehnung und der Verzierungsweise der Manipel im Mittelalter, als eines der Stole verwandten Ornatstückes, gehandelt werden wird, so dürften für unsern nächsten Zweck hierorts einige allgemeinere Angaben über die Entstehungszeit, die älteste Form und über die Bezeichnung dieses Gewandstückes vorläufig hinreichen. Es finden sich bei Schriftstellern des apostolischen Zeitalters keinerlei Beweisstellen, dass in den beiden ersten Jahrhunderten der Kirche die Manipel liturgisch im Gebrauche war. Auch die frühchristlichen Bildwerke geben für das Vorhandensein dieses Ornamentes keine Belege an die Hand. Zuerst kommt zur Zeit Papst Gregor's des Grossen der Gebrauch und der Name eines solchen Gewandstückes vor. Derselbe erlaubt nämlich in einem seiner Briefe dem Johannes, Erzbischof von Ravenna, das Tragen und den Gebrauch der „mappula" für

---

[1]) Vgl. Pontius in vita sancti Cypriani.

[2]) Gregor Touron. lib. III. hist. cap. 5.

[3]) Rerum liturgicarum libri duo Auct. J. Bona, Parisiis 1672.

[4]) Panoplia sacerdotalis: seu de venerando sacerdotum habitu, lib. XIV. auct. A. du Saussay. Parisiis 1653.

die Diakonen der ravennatischen Kirche. Aus demselben Briefe geht auch hervor, dass das Tragen einer solchen „mappula“ nur allein dem Klerus der Mutterkirche zu Rom zustand.[1]) Auch der alte Ordo Romanus, dessen Ursprung Viele in die Tage Pipin's versetzen, erwähnt einer solchen „mappula“. Zur Zeit des Alcuin und des Amalarius scheint das Tragen einer solchen „mappula“ auch diesseits der Berge allgemeiner geworden zu sein. Rabanus Maurus, im IX. Jahrhundert Erzbischof von Mainz, bezeichnet schon die „mappula“ als viertes Gewandstück des Priesters. Derselbe hat auch zugleich dafür zwei andere synonyme Bezeichnungen. Derselbe sagt nämlich: „mappula sive mantile est quod vulgo phanonem vocant.“[2]) Die Form, Beschaffenheit und der Stoff der „mappula“, wie sie vom V.—X. Jahrhundert beschaffen war, erkennt man deutlich aus einer Stelle bei Alcuin, wo er sagt: „mappula, quae in sinistra parte gestatur, qua pituitam oculorum et narium detergimus, praesentem vitam designat, in qua superfluos humores patimur.“[3]) Wie das ebenfalls auch Amalarius angibt, war dem Vorhergesagten zufolge die „mappula“ eine Art von Schweisstuch, jedenfalls aus Leinenstoff, das auf dem linken Arme bei gottesdienstlichen Verrichtungen getragen wurde, um sich desselben zu jenen Zwecken zu bedienen, wozu heute das Sacktuch im Gebrauche ist.[4]) Der fremdartige Name, den dieses kirchliche „sudarium“ bei Rabanus der obigen Stelle zufolge führt, nämlich „mantile“, dürfte aus der formellen Beschaffenheit desselben herzuleiten sein. Die Bezeichnung „fanon“, vielleicht zusammenhängend mit unserm deutschen Worte „Fahne“, ist ebenfalls von seiner Grösse und Beschaffenheit zu entnehmen, und soll dem Fossius zufolge ein sächsisches Wort sein, wodurch ein ausgebreiteter und ausgespannter Stoff bezeichnet wird. Gleichwie bei der frühchristlichen Stole im V. oder im VI. Jahrhundert der faltenreiche Gewandstoff fortfiel und nur die ornamentalen Bandstreifen, „fasciae“, blieben, so scheint im IX. Jahrhundert auch aus dem einfachen leinenen „sudarium“, „mappula“ die „manipula“ sich gebildet zu haben. Diese Manipel versah nach ihrer Umänderung nicht mehr den Zweck eines Schweisstuches, das, aus der orientalischen Kirche stammend, im Occidente aus klimatischen Gründen nicht nöthig sein mochte, sondern war ein stoffliches Or-

[1]) Gregor M. lib. II. epist. 54 ad Johannem Archiep. Rav.
[2]) Rabanus Maurus, lib. I. de instit. Clericorum cap. 18.
[3]) Albini Flacii Alcuini lib. de divinis officiis cap. „de singulis vestibus“.
[4]) Amalarius, lib. II. cap, 24.

natstück geworden, das in der Regel von derselben materiellen Beschaffenheit und Farbe der Stole und des Messgewandes, als schmaler Bandstreifen, in der Breite von 3—4 Finger, an dem linken Arme eingeschoben wurde. Wir werden später sehen, welche kunstreiche Ausstattung die Manipel seit dem XI. Jahrhundert erfuhr und welche Kleriker in der kirchlichen Hierarchie dieses Ornatstück als Reminiscenz an das ältere, aus dem Orient stammende „sudarium“ zu tragen das Recht haben.

3.

Die Albe (alba, camisia), der Gürtel (cingulum, zona) und das Schultertuch (humerale, amictus) in den ersten christlichen Jahrhunderten.

Vor der Bekleidung mit den im Vorhergehenden besprochenen frühchristlichen Gewändern legten zuerst die Vorsteher und Priester der Kirche die Untergewänder an, die in der Ueberschrift aufgezählt sind. Es entsteht hier nun die Frage, die uns zunächst zur Beantwortung vorliegt: reichen diese drei priesterlichen Gewandstücke und ihr Gebrauch bis in's apostolische Zeitalter hinauf und sind die verwandten Analogien derselben bereits in den Profangewändern der vorchristlichen Zeit anzutreffen? Bezüglich der Albe, als eines langen leinenen Untergewandes in weisser Farbe, und ihres Gebrauches im hohen Alterthume bemerken wir hier Folgendes. Schon bei den Gewändern der Opferpriester des ägyptischen Gottes Isis erscheint zuerst der Gebrauch von langen weissen Gewändern aus feinen Leinenstoffen. Daher auch bei ältern Dichtern die Ausdrücke: „linigera turba“, „liniger grex“. Da die für den Mosaischen Opfercult gesetzlich festgestellten Gewänder, wie an einer frühern Stelle schon bemerkt, vielfache Verwandtschaft mit der Bekleidung ägyptischer Priester zeigten, so dürfte mit Grund angenommen werden, dass das weisse Untergewand von Byssus, das die Priester und Hohenpriester im alten Bunde zu tragen gehalten waren, in Bezug auf Stoff, Farbe und Schnitt viele Aehnlichkeit mit dem leinenen Untergewande ägyptischer Priester gehabt habe. Octavius Ferrarius führt in seinem oft citirten Werke über die Bekleidungsstücke weiter aus, dass schon vor der römischen Kaiserzeit, in den Tagen der Republik, eine weiss leinene Tunica als langes, faltenreiches Gewand, das mit der „poderis“ der Priester im Jehovadienste Aehnlichkeit hatte, in Gebrauch gewesen sei. Nachdem es in Rom in der spätern Periode der Kaiser gebräuchlich wurde, na-

mentlich in Winterszeit, zwei Tuniken zu tragen, nannte man das eine dieser Untergewänder, das zu unterst angelegt wurde, „interula“ oder „subucula“. Dieses faltenreiche Untergewand, das im Alterthume, wie die meisten römischen Gewänder, aus weisser Naturwolle und erst später aus Leinenstoff bestand, wurde in der Regel mit einem Gürtel (zona) aufgeschürzt und um die Lenden befestigt. In weiss leinenen Untergewändern, die der Grieche „χιτῶνες“ nannte, und welche ebenfalls mit einem Gürtel aufgeschürzt wurden, warteten auch in der römischen Kaiserzeit die Diener bei grossen Gastgelagen auf, um freier und behender zu sein. [1]) Solche Aufwärter, mit aufgeschürzten weissen Untergewändern bekleidet, hiessen „ministri albati“. Ein solches weiss leinenes Untergewand, das vermittels einer „zona“, von ähnlichem Stoffe angefertigt, aufgegürtet wurde, soll schon als „subucula“, „camisia“ in dem apostolischen Zeitalter von den Priestern der Kirche als bedeckendes Untergewand unter der früher besprochenen Stola getragen worden sein. So finden sich bei ältern Autoren, die über die Liturgie der Kirche geschrieben haben, glaubwürdige Angaben, dass bereits der h. Apostel Jacobus, der erste Vorsteher der Kirche von Jerusalem, sich ausschliesslich weisser Gewänder bei der Feier des geheimnissvollen Opfers bedient habe. Seine Nachfolger auf dem Stuhle von Jerusalem waren deswegen, nach dem Vorgange des Gründers der Kirche zu Jerusalem, ebenfalls mit einfachen langen Gewändern von weissem Leinenstoff in der Folge bekleidet, wohingegen die übrigen Priester derselben Kirche in reichern seidenen Gewändern und Ornaten beim Gottesdienste erschienen. Ein solches Gewand aus „sindon“, dass die ältern Synodal-Acten „poderis“ oder „tunica talaris“ nennen, [2]) entsprechend der heutigen Albe, sandte der Erzbischof der heiligen Stadt, Theodosius, dem h. Ignatius, Patriarchen von Constantinopel, zugleich mit dem Cingulum und andern Pontificalgewändern, die der Apostel Jacobus bei Feier der h. Geheimnisse getragen habe. Auch der grosse Kirchenschriftsteller Hieronymus legt in seinem Dialog gegen die Pelagianer dafür Zeugniss ab, dass die Bischöfe, Priester und niedern Kleriker der damaligen Zeit mit weissen Gewändern bei der Feier der h. Geheimnisse bekleidet waren. [3]) Auch das IV. Karthagi-

---

[1]) Seneca de brevitate vitae. Suet. de Caligula.

[2]) Act. I. in VIII. synodo generali.

[3]) Derselbe sagt daselbst wörtlich: Unde adiungis gloriam vestium et ornamentorum Deo esse contraream, si episcopus, presbyter et diaconus et reli-

nensische Concil, das gegen Schluss des IV. Jahrhunderts unter dem Papst Anastasius I. gehalten wurde, setzt fest, dass der Diakon bloss zur Zeit der Oblation und der Lectionen mit der Albe bekleidet sein solle. Um noch eine Stelle hinsichtlich des Gebrauches der „tunica linea talaris" in frühchristlicher Zeit anzuführen, sei hier noch darauf hingewiesen, dass der h. Chrysostomus in seiner 83. Homilie zu Matthäus VI. auch der glänzend weissen Tunica, d. h. der Albe erwähnt, mit welcher bekleidet zu seiner Zeit die göttlichen Geheimnisse gefeiert wurden.

Die vorstehenden Angaben mögen hierorts genügen, um nachzuweisen, dass bereits in der frühesten christlichen Zeit neben der Stole in vielen Kirchen auch die Albe oder „tunica talaris" als Untergewand für die Priester und Bischöfe, und als alleiniges Obergewand für einzelne niedere Kleriker im Gebrauche war. Bei spätern liturgischen Schriftstellern, z. B. Amalarius, Isidorus begegnet man häufiger der weissen Albe als ein in ihrer Form feststehendes kirchliches Untergewand. Schon Amalarius nennt dasselbe „camisia", gleichbedeutend mit „alba". Isidorus [1]) geht noch weiter und beschreibt bei Erklärung des Wortes „camisia" auch die Form dieser priesterlichen „tunica". Er sagt nämlich: „Poderis est tunica sacerdotalis linea corpori astricta usque ad pedes descendens. Haec vulgo camisia vocatur." Als Erklärung über den Ursprung „camisia" sagt Isidor in dem folgenden Capitel: „camisias vocamus, quod in his dormimus in camis, id est in stratis nostris." Auch Alcuin in seiner bekannten liturgischen Schrift identificirt die „camisia" mit der „alba" und stellt dieselbe in Bezug auf ihre Form und ihre Materie vollständig als gleichbedeutend hin mit der „poderis" oder der „tunica talaris", wie sie die Priester des alten Bundes trugen.

---

quus ordo ecclesiasticus in administratione sacrificiorum cum candida veste processerint, lib. I. dial. advers. Pelag. tom. II. pag. 565.

[1]) Isidor der Jüngere (episcop. hispalensis), der wohl zu unterscheiden ist von Isidorus (episcop. Cordubensis), soll, wie mehrere glauben, ein Schüler des grossen und h. Papstes Gregor I. gewesen sein. Unter den vielen gelehrten Schriften über alle Zweige des menschlichen Wissens, die derselbe verfasste und die Trithemius aufzählt, ist für die Kenntniss der frühchristlichen liturgischen Gewänder ein Werk von grösstem Interesse, das unter dem Titel: „de ecclesiast. officiis libri duo" die Uranfänge der h. Liturgie nachweist. Auch in einem andern Werke desselben Verfassers, „lib. origin.", gibt derselbe schätzenswerthe Andeutungen über den Namen, das Herkommen und den Gebrauch der verschiedenen liturgischen Gewänder. Derselbe starb zur Zeit der Regierung des Gothen-Königs Sisebud, wie Mehrere angeben, gegen das Jahr 630. Die Kirche begeht sein Gedächtniss am 16. Januar.

In einem spätern Abschnitte dieses Werkes werden wir die ornamentale Ausstattung weiter beschreiben, die seit dem IX. Jahrhundert dieses eben beschriebene alt-liturgische Gewand, die Albe, erhielt.

Was eben über das hohe Alterthum der Albe gesagt worden ist, das muss auch über den Ursprung und das Herkommen des leinenen Gürtels (zona, cingulum) bemerkt werden. [1]) Die Form der frühchristlichen „cingula“ gibt der oft citirte Kirchenlehrer Isidor der Jüngere lib. XIX. Originum cap. 33 an. Hinsichtlich der Benennung dieses Gürtels findet sich bei Honorius eine Stelle, wo er auf die hebräische und griechische Benennung dieses Gewandes hinweiset. Dieselbe lautet: „et hinc cingulo cingitur quod in lege balteus, apud Graecos zona dicitur.“ [2]) In Rücksicht auf den frühkirchlichen Gebrauch und das Material des Gürtels genüge für unsern vorliegenden Zweck hier die Angabe, dass in der frühchristlichen Zeit die Albe, ihrer formellen Gestaltung nach, wie das auch heute noch der Fall ist, ohne Gürtel nicht getragen werden konnte, indem die grosse Länge derselben eine Aufschürzung bedingte, um dieses weisse Untergewand für die Grösse des Tragenden passend und geeignet zu machen. Als untergeordnetes Gebrauchsstück war zweifelsohne der Gürtel in der frühchristlichen Zeit aus Leinen- oder Byssusstoff angefertigt und hatte auch nur eine mässige Breite, im Unterschiede von dem reich verzierten „balteus“, wie er als eigentliches Ornatstück von den Priestern des alten Bundes getragen wurde. Eine weitere ornamentale Ausstattung erhielt das priesterliche und bischöfliche Cingulum erst nach der Zeitepoche der Carolinger, und soll von dieser weitern Entwickelung und Verzierung des kirchlichen Gürtels in einem spätern Abschnitte ausführlicher gehandelt werden.

Es erübrigt noch, dass wir an dieser Stelle noch einige Worte hinzufügen über den frühchristlichen Ursprung und Gebrauch des Schultertuches, „amictus“, „superhumerale“. Dieses einfache Untergewand zur Umhüllung und Bedeckung des Halses wird gleichmässig von sämmtlichen ältern liturgischen Schriftstellern zugleich mit der Albe und dem Gürtel besprochen, da dasselbe als Untergewand, von Leinen und Byssus, in der Regel

---

[1]) Ueber den profanen Gebrauch des Gürtels im vorchristlichen Alterthume ist Ausführlicheres zu ersehen bei du Saussay (lib. III. panoplia sacerdotalis) und bei Ferrarius, lib. I. de re vestiaria.

[2]) Honorius Augustod. lib. I. de antiquo miss. ritu, cap. 203.

aus demselben Stoffe angefertigt wurde, aus welchem auch die Albe und der Gürtel in frühchristlicher Zeit bestand. Es dürfte schwer halten, auf authentische Documente gestützt, den Nachweis zu führen, dass schon im apostolischen Zeitalter unter den liturgisch in Gebrauch genommenen römischen Gewändern auch der „amictus“ als bedeckendes Hals- und Schultergewand in der Gestaltung und Anlegungsweise sich vorgefunden habe, wie das seit den Tagen der Carolinger der Fall war. Weder bei ältern Schriftstellern aus den ersten christlichen Jahrhunderten, noch in bildlichen Darstellungen aus dieser Epoche findet man Anhaltspunkte, die für den Gebrauch dieses Gewandstückes bei der Entstehung der Kirche Belege abgeben könnten. Und dennoch lässt es sich nicht füglich annehmen, dass, bei der decenten Bekleidung, die bei der Feier des eucharistischen Opfers die ersten Priester und Vorsteher der Kirche umgab, in Folge des tiefen Ausschnittes der „paenula“, der Hals der Presbyter und Diakonen nackt und unbekleidet geblieben sein sollte. Erst in dem liber originum XIX. cap. 25 des oft genannten Kirchenlehrers Isidor geschieht des „amictolum“ Erwähnung, das damals noch als Halsbedeckung ein profanes Gewandstück gewesen zu sein scheint. Was das Wort „amictus“ selbst betrifft, so wird dadurch nicht so sehr ein Schulter- und Halsgewand bezeichnet, sondern in der h. Schrift und im Alterthume bezeichnet dieser Ausdruck irgend ein Gewandstück, womit man sich bekleidet. Dasselbe, was der lateinische Terminus „amictus“ bezeichnet, drückt auch das griechische „anabole“ aus, nämlich ein Gewand, das als Hülle, Umwurf getragen wird. Aus dem „anabole“ stammt auch die Bezeichnung „anaboladium“, [1] „anabolagium“, welche Bezeichnung bei ältern Schriftstellern gleichbedeutend mit dem kirchlichen Schultergewand gefunden wird. Gleichwie über die Gestalt und den Stoff des Schultertuches in der frühchristlichen Zeit, bei dem Fehlen der nöthigen Anhaltspunkte, nichts Bestimmtes festgestellt werden kann, so dürfte es auch schwer halten, zu bestimmen, ob in der frühchristlichen Zeit von allen liturgischen Gewandstücken der den Hals verhüllende „amictus“ zuerst, oder als drittes Gewandstück nach Anlegung der Albe und des Cingulums getragen wurde, wie das letztere nach ambrosianischem Ritus heute noch üblich ist. Erst nach Ablauf des VIII. Jahrhunderts werden bei den liturgischen Schriftstellern

[1]) Isidor lib. XIX. Orig. cap. 25. „anaboladium amictorium lineum foeminarum, quo humeri operiuntur.“

die Angaben über den Gebrauch, die Form und die Beschaffenheit des kirchlichen Schultertuches als Untergewandes häufiger und zuverlässiger. So erwähnen desselben Alcuinus, Amalarius, Honorius. Auch der alte Ordo Romanus, desgleichen der Abt Rupert[1]) von Deutz heben den kirchlich feststehenden Gebrauch dieses Gewandstückes hervor, das erst seit dem X. Jahrhundert eine weitere ornamentale Ausstattung erhielt, die man „plaga", „parura" nannte, wie wir das im Folgenden ausführlicher zeigen werden.

4.

Die Diakonalgewänder, die „tunicella" und die „dalmatica" in frühchristlicher Zeit.

In den vorhergehenden Abschnitten sind ausschliesslich Form, Beschaffenheit und apostolischer Ursprung jener ehrwürdigen Gewänder in Betracht gezogen worden, mit welchen bekleidet die Bischöfe und Priester in frühchristlicher Zeit die h. Geheimnisse gefeiert haben. Es erübrigt hier noch, einige allgemeinere Bemerkungen hinzuzufügen über die liturgischen Ornate, mit welchen die Diakonen, Subdiakonen und die übrigen niedern Kleriker in den ersten christlichen Jahrhunderten bekleidet waren, wenn sie bei liturgischen Feierlichkeiten den Priestern und Bischöfen als Ministranten helfend zur Seite standen. Gleichwie der Celebrans bereits in den ältesten christlichen Zeiten die „paenula", das Messgewand, nicht in Gebrauch nahm, bevor er sich erst mit den unter Nr. 3, Seite 343 beschriebenen Untergewändern bekleidet hatte, so legten auch die Diakonen und Subdiakonen die ihnen zustehenden Obergewänder, die Tunicelle und Dalmatik nicht eher an, bis sie sich vorher mit der Albe und dem Gürtel bekleidet hatten, die als Untergewänder den Klerikern aller Grade der kirchlichen Hierarchie zuständig waren. In der römischen Kirche scheint bis in's VII. Jahrhundert der Gebrauch beibehalten worden zu sein, dass die Subdiakonen bloss mit der Albe, dem Gürtel und dem Schultertuche bekleidet ihre liturgischen Functionen verrichteten. Es lässt sich das mit Sicherheit folgern aus einem Schreiben Papst Gregor's des Grossen an den syracusaner Bischof Johannes.[2]) Zur Zeit jedoch, wo

---

[1]) Ruperti Abb. Tuit. de divinis officiis lib. I. de amictu.

[2]) Gregor. lib. VII. epist. 64.

Honorius [1]) seine „Gemma animae“ schrieb, war es schon in der Kirche allgemeiner Brauch, dass bei feierlichen Ministrationen die Subdiakonen über der aufgeschürzten Albe eine Tunica trugen, die man auch „subtile“ nannte; es war das nämlich ein leichtes Gewand von seidenen Stoffen, das feiner (subtilius) gewebt war, daher denn auch der Name. Auch der alte Ordo Romanus, der, nach der Ansicht namhafter Schriftsteller, vor der Regierungszeit der Carolinger verfasst worden ist, nimmt bereits als Obergewand für den Subdiakon die Tunica an, zur selben Zeit, wo er den Diakonen die Dalmatica als auszeichnendes Gewand zuerkennt. Aus demselben Ordo lässt sich auch entnehmen, dass zwischen der „tunica“, dem „subtile“ des Subdiakons ein grosser Unterschied bestanden habe im Vergleiche mit dem Gewande, das der Diakon als Dalmatik zu tragen das Recht hatte. Jedenfalls war, wie man das auch noch im spätern Mittelalter verfolgen kann, diese „tunicella“ des Subdiakons einfacher und weniger reich verziert, wie das Gewand des Diakons, der in der kirchlichen Hierarchie den nächst höhern Rang einnahm. Die „tunicella“, deren allgemeine Einführung als Subdiakonatskleid dem Ebengesagten zufolge in's VII. Jahrhundert zu setzen ist, ist mithin bedeutend jünger, als das Diakonengewand, die „dalmatica“, deren Ursprung und kirchlicher Gebrauch spätestens in den Anfang des IV. Jahrhunderts hinaufreicht. Man liest nämlich beim Anast. Bibliothec. in vita Sti. Silvestri An. Chr. 314: „hic constituit, ut diaconi dalmatica uterentur in Ecclesia.“ Bei näherer Betrachtnahme der eben mitgetheilten Stelle entsteht hier die Frage: bedienten sich die Diakonen in der römischen Kirche vor den Tagen des Papstes Sylvester eines andern liturgischen Gewandes als der Dalmatik, und wann ist der Ursprung und das Aufkommen dieses letztgedachten altchristlichen Gewandes anzusetzen? Als Antwort auf die zuerst gestellte Frage Folgendes: Eine Anzahl von schriftlichen Belegen lässt sich dafür beibringen, dass vor der gesetzlichen Einführung der Dalmatik als „vestis diaconatus“ das „colobium“ sowohl bei gottesdienstlichen Verrichtungen, als auch im alltäglichen Leben in den ersten christlichen Jahrhunderten im Gebrauche war. Nach Angabe älterer Schriftsteller war nämlich das „colobium“ nichts anderes, als eine lange Tunica ohne Aermel, das die Griechen „ἐξόμις“ nannten. An Stelle der Aermel befand sich an dem eben besagten Gewande ein weiter offener Durchlass für die

[1]) Honor. Gemm. an. lib. I. cap. 229.

Arme. Zum Unterschiede von der „tunica talaris" im Zeitalter der römischen Cäsaren, die meistens kleine Halbärmel hatten, entbehrte diese griechische „exomis" vollständig kleinerer Ansätze von Aermeln, so dass sogar die Schultern entblösst blieben. Wie Gellius [1]) das angibt, war dieses eines der ältesten römischen Gewänder. Auch der ernste Cato trug, wie bei Ferrarius zu ersehen ist, auf dem Lande gleich seinen Knechten, die beim Ackerbau beschäftigt waren, ein solches „colobium". Selbst noch im VI. Jahrhundert beschreibt der jüngere Isidor in seinem „liber originum" das „colobium" nach der Anschauung der Alten gerade so, wie es eben angedeutet worden ist. Er sagt nämlich: „Colobium dictum, quia longum est et sine manicis; antiqui enim hoc magis utebantur." Derselbe Kirchenschriftsteller nennt das „colobium" an einer andern Stelle ein Levitengewand (levitonarium) ohne Aermel, ähnlich wie es die ägyptischen Anachoreten zu tragen pflegten. Auch Cassianus lib. I. cap. 5 beschreibt in ähnlicher Weise das „colobium". Die Gründe, weswegen, der oben angeführten Stelle zufolge, der h. Papst Silvester das Anlegen des ältern Diakonalgewandes, des „colobium", verboten und das Anlegen der „dalmatica" in seinen Constitutionen vorgeschrieben hat, gibt uns Alcuin [2]) ausführlich an. Er sagt nämlich, dass das „colobium" ein Gewand ohne Aermel gewesen sei, und da die Nacktheit der Arme der ministrirenden Kleriker in einem solchen Gewande ohne Aermel anstössig gewesen sei, so wäre vom h. Silvester der Gebrauch der Dalmatiken eingeführt worden. [3]) Aus dieser Stelle lässt sich mit Gewissheit folgern, dass zur Zeit des h. Stephan die vorgeschriebene „dalmatica" ein Gewand mit langen und weiten Aermeln gewesen sei, im Unterschiede von dem bis dahin gebräuchlichen „colobium", das der Aermel entbehrte. Unser Autor geht noch weiter und sagt in seinem citirten Werke, die Dalmatik repräsentire in ihrer äussern Form die Gestalt des Kreuzes. Dadurch will er andeuten, dass das lang herunter fliessende Gewand der Dalmatik in ihrem untern Theile mit dem Langbalken des Kreuzes zu vergleichen sei, wohingegen die beiden ausgestreckten Aermel die Querbalken des Kreuzes versinnbildlichten. Derselbe alte Autor führt auch als Erklärung des

[1]) Gellius, lib. VII. cap. 12.

[2]) Alcuinus de divinis officiis sub rubrica: quid significant vestimenta.

[3]) Wollte man dieser Angabe unbedingt Gewicht beilegen, so würden dem Frühergesagten zufolge die Ministranten der Kirche unter dem „colobium" und der „dalmatica" nicht die früher erwähnten bedeckenden Untergewänder der Albe und des Schultertuches getragen haben.

Namens an, dass dieses Levitengewand ursprünglich in Dalmatien erfunden und später nach Rom übertragen worden sei. Die Uebertragung dieses in Dalmatien ehemals gebräuchlichen Gewandes nach Rom muss jedoch schon vor der Einführung des Christenthums stattgefunden haben, indem bei ältern Schriftstellern Seneca, Cicero, Lampridius u. A. der „dalmatica", als eines weichlichen und von den strengern Römern verachteten Gewandes Erwähnung geschieht. So ist auch die unten angeführte Stelle bei Servius zu verstehen.[1]) Diese bereits im klassischen Rom mit weiten Aermeln versehene „tunica" führte bei ältern Schriftstellern auch noch andere Benennungen. Capitolinus nennt die Dalmatik „chiridotae dalmatarum", und zwar deswegen, weil die langen Aermel die Hände bedeckten. Andere Autoren des klassischen Alterthums nennen dieses mit Aermeln versehene Obergewand: „tunica manicata" oder „manuleata". Noch bis zu den Zeiten des Heliogabel und des Commodus scheint die Dalmatik als barbarisches, vom Auslande eingeführtes Gewand in Rom nicht besonders beliebt gewesen zu sein, wie das Lampridius in der Lebensbeschreibung der beiden vorhingedachten Kaiser ausdrücklich anführt.[2]) Wir lassen es hier dahin gestellt sein, ob die Vorsteher der Kirche schon in den ersten zwei Jahrhunderten des Christenthums die Dalmatik liturgisch in Gebrauch genommen haben, da dasselbe als ein von auswärts eingeführtes Gewand in Rom nicht in Ansehen stand, um so mehr, als es meistens Weichlinge zu tragen pflegten. Aus dem ebengedachten Grunde muss man auch Anstand nehmen, der Angabe einiger Schriftsteller zu viel Gewicht beizulegen, die angeführt haben, vor den Zeiten des Papstes Silvester hätten die Presbyter und Bischöfe statt der „planeta" die „dalmatica" bei Feier der h. Geheimnisse getragen und erst durch die eben angeführte Constitution des h. Silvester hätten die Priester und Bischöfe begonnen, sich der „planeta" zu bedienen, wohingegen die denselben bis dahin zustehende „tunica manicata" von jetzt ab den Diakonen als das ihrem Ordo eigenthümliche Gewand überwiesen worden sei. Das aber scheint mit Sicherheit festzustehen, dass bereits gegen Schluss des dritten Jahrhunderts die Dalmatik in Rom das Weichliche und das Verächtliche in den Augen der Römer verloren hatte und dass schon vor den Tagen des Papstes Silvester dieses Bekleidungstück von den

---

[1]) „Tunicae vestae habent manicas quod etiam Cicero vituperat dicens manicatis, ac talaribus tunicis. Nam colobiis utebantur antiqui."

[2]) Lampridius in vita Commodi et Heliogabali.

Christen auch im gewöhnlichen Leben häufiger getragen wurde. Es erübrigt hier noch, ein Näheres über den Stoff der frühchristlichen Dalmatiken hinzuzufügen, und die Ornamentationsweise derselben in dieser fernliegenden Zeitepoche zu kennzeichnen. Wie wir schon im Vorhergehenden andeuteten, waren die liturgischen Gewänder in den beiden ersten christlichen Jahrhunderten entweder aus feiner weisser Wolle von Milet oder aus Apulien angefertigt. Dieselben pflegten meistens an den Säumen mit Gold- oder Silberlahn durchzogen zu werden. Auch Gewänder in feinen Leinen- und Byssusstoffen dürften in dieser Periode sehr häufig angetroffen worden sein. So lange in der Kirche die liturgischen Gewänder in ihrer Einfachheit aus Leinen und Wollenstoffen, dem Material des klassischen Rom's angefertigt wurden, war vorherrschend die Farbe der liturgischen Kleidung ein Naturweiss. Als aber seit dem III. Jahrhundert die aus dem Orient bezogenen vielfarbigen Seidenstoffen auch in Rom in den allgemeinern Gebrauch gelangten und heimisch wurden, scheinen für die reichern liturgischen Obergewänder vielfarbige und gemusterte Seidenstoffe vielfach in Aufnahme gekommen zu sein. Dass schon im Beginne des IV. Jahrhunderts unter der Regierung des Papstes Silvester I. zur Anfertigung der kirchlichen Gewänder vielfach seidene Stoffe und andere reichgefärbte Zeuge häufig verwendet worden sind, lässt sich aus einer Constitution des gedachten h. Papstes entnehmen, der, den „vitae Pontificum Romanorum" des Anastasius zufolge festsetzte: „ut sacrificium altaris non in serico, neque in panno tincto celebraretur, nisi tantum in linteo ex terreno lino procreato; sicut corpus domini nostri Jesu Christi in sindone lintea munda sepultum est, sic missa celebraretur." Besonders waren die Purpurfarben, deren es verschiedene mehr oder weniger kostspielige Abarten gab, in den ersten Jahrhunderten der Kirche sehr hochgeschätzt und gesucht [1]) Es liegt sehr nahe, anzunehmen, dass nicht nur die bischöfliche „paenula", sondern auch die kostbarern Diakonengewänder vielfach aus doppelt gefärbten Purpurstoffen angefertigt worden sind. Dass als Auszeichnung im profanen Leben Dalmatiken und Colobien aus Purpurstoffen angefertigt von den Christen häufig bis in's dritte Jahrhundert getragen wurden, erhellt unter Anderm auch aus einer Constitution des Papstes Eutychianus, der verordnete: „ut

[1]) Vgl. die längere Abhandlung über Purpurstoffe im Alterthum in dem ausgezeichneten Werke: Die griechischen Papyrus-Urkunden von Dr. A. Schmidt. Berlin 1842.

quicumque fidelium martyrem sepeliret, sine dalmatica, aut colobio purpurato nulla ratione sepeliret.“ [1])

Gleichwie die „paenula“ nach Art und Weise der vornehmern römischen Gewänder der Annahme mehrerer Schriftsteller zufolge [2]) mit dem „latus clavus“, einem aufgenäheten breiten Streifen eines edeln farbigen Stoffes, verziert und kenntlich gemacht wurde, so scheint auch die „dalmatica“ und das „colobium“ schon in frühchristlicher Zeit mit den auszeichnenden „angusti clavi“ geschmückt worden zu sein. Diese aufgesetzten verzierenden Stoffstreifen in anderer Farbe haben sich an dem Messgewande das ganze Mittelalter hindurch bis heute noch erhalten, und sind die Reminiscenzen des „latus clavus“ jetzt noch in den ornamentalen Kreuzen und Stäben des Messgewandes deutlich zu erkennen. Auch die „angusti clavi“, die die liturgischen Gewänder der niedern Kleriker in der kirchlichen Hierarchie ehemals schmückten, ersieht man noch heute an unsern modernen Dalmatiken, obschon Schnitt und Form derselben im Laufe der Jahrhunderte bedeutend modificirt worden sind. Diese „angusti clavi“ an den ältesten Dalmatiken waren schmale Streifen, meistens von Purpurstoff, die, parallel neben einander laufend, auf dem Vorder- und Hintertheile der „dalmatica“ aufgenäht wurden. [3]) Auch der oft genannte Kirchenschriftsteller Isidor jun. bespricht diese „vestes clavatae“. Alcuinus nennt diese ornamentalen Bandstreifen auf den Diakonengewändern „duae virgulae“. Amalarius bezeichnet sie mit dem Ausdrucke „duae lineae“ und der spätere Raban „duo tramites“. Andere liturgische Schriftsteller nennen sie auch „zonae“, „plagulae“. Aus den meisten Berichten älterer liturgischer Autoren lässt sich mit ziemlicher Sicherheit übereinstimmend entnehmen, dass diese ornamentalen aufgenäheten „angusti clavi“, als reichere Ornamente, von violettem oder röthlichem Purpurstoff gewesen sind, wenn gleich der faltenreiche Grundstoff der frühchristlichen Dalmatik meist von weisser Wolle, von Byssus oder Sindon war.

---

[1]) Anast. Bibliothec. de vitis pontificum Romanorum. A. Christi 257. lib. 28.
[2]) Rubenius, lib. I. de re vestiaria cap. 8.
[3]) Vgl. das Weitere über den „angustus clavus“ bei Ferrarius de re vestiaria, lib. III. cap. 14, pag. 193 ss.

Der enge Raum, der uns in der vorliegenden Abhandlung zur Beschreibung der priesterlichen Gewänder des alten Bundes, so wie der liturgischen Ornate der Kirche in den ersten christlichen Jahrhunderten zugewiesen war, ist bereits überschritten. Wir können es uns daher nicht gestatten, in dem vorliegenden I. Bande noch einzelne Episcopalgewänder weiter zu besprechen, deren Ursprung ebenfalls auf die vornehmern Senatorengewänder des alten Rom's zurückzuführen ist; dahin gehören das erzbischöfliche Pallium und, wie Einige meinen, auch die Chiroteken und die Sandalen. Da zu Anfang des II. Bandes ausführlicher von dem Schnitte, der Form und der ornamentalen Beschaffenheit sämmtlicher Pontificalgewänder des Bischofs gehandelt und gezeigt werden wird, wie sich dieselben unter dem Einflusse der verschiedenen Stil-Epochen von den Tagen der Carolinger bis zum Ausgange des Mittelalters auf dem Boden der Kirche entwickelt und künstlerisch gestaltet haben, so wollen wir es nicht unterlassen, nachträglich an bezüglicher Stelle über den Ursprung des Palliums in dem apostolischen Zeitalter das Nöthige zu ergänzen und weiter zu begründen.



Erklärung der lithographirten Tafeln und Bezugnahmen auf dieselben.

Tafel I. auf Seite 328, 331, 333, 335, 338, 346, 349, 357, 364, 369, 375, 383, 386.
„ II. „ „ 333, 341, 344, 349.
„ III. „ „ 357, 364, 368, 375, 383.
„ V. „ „ 374.
„ VI. „ „ 361, 382, 585, 392.
„ VII. „ „ 383, 386, 389, 392, 393.
„ VIII. „ „ 352.
„ IX. „ „ 407.
„ X. „ „ 434, 437.



Taf. I.

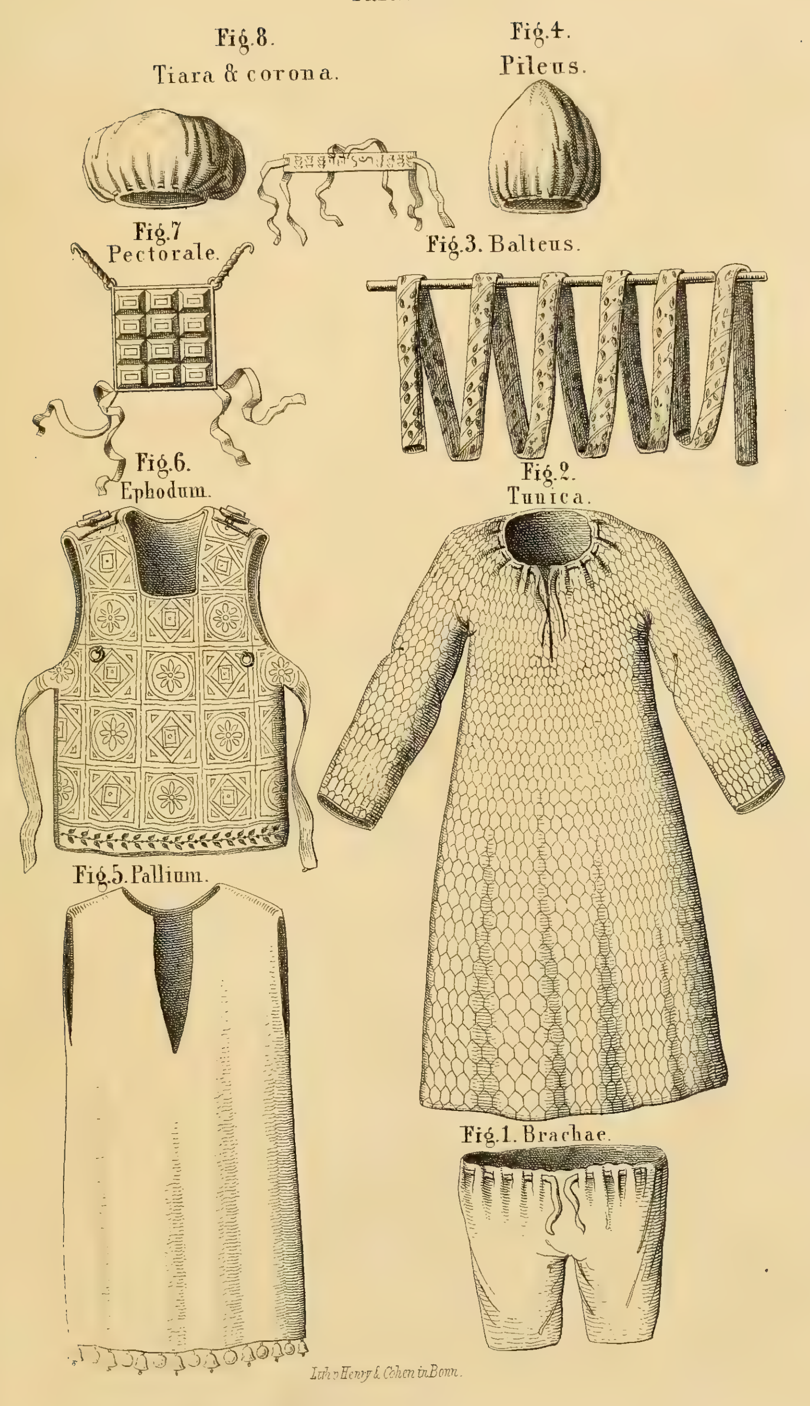


Fig. 8.
Tiara & corona.
Fig. 4.
Pileus.
Fig. 7
Pectorale.
Fig. 3. Balteus.
Fig. 6.
Ephodum.
Fig. 2.
Tunica.
Fig. 5. Pallium.
Fig. 1. Brachae.
Lith. v. Henry & Cohen in Bonn.



Taf. II.

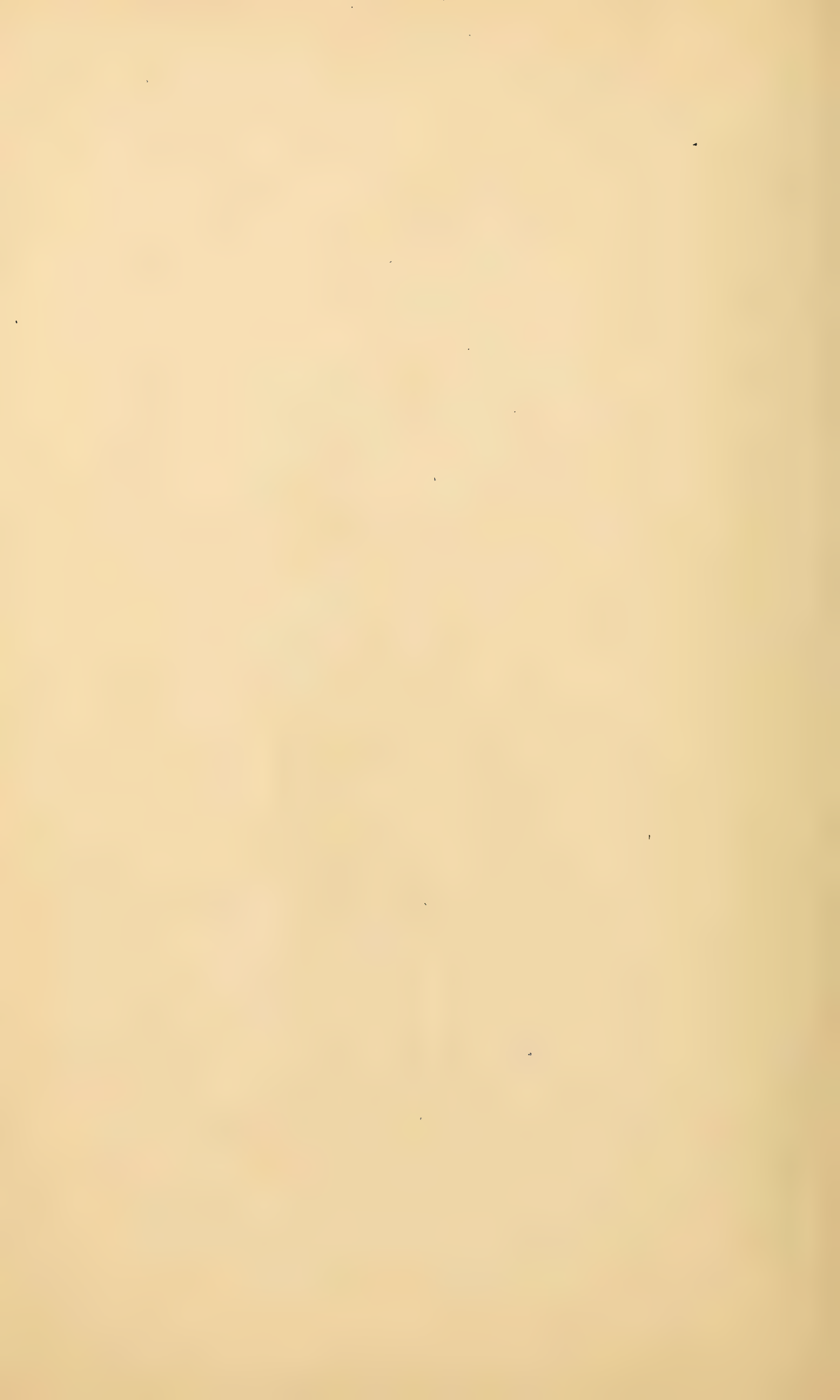


Farbendruck von Henry



Taf. III.





Taf. IV.



Lith. v. Henry & Cohen in Bonn



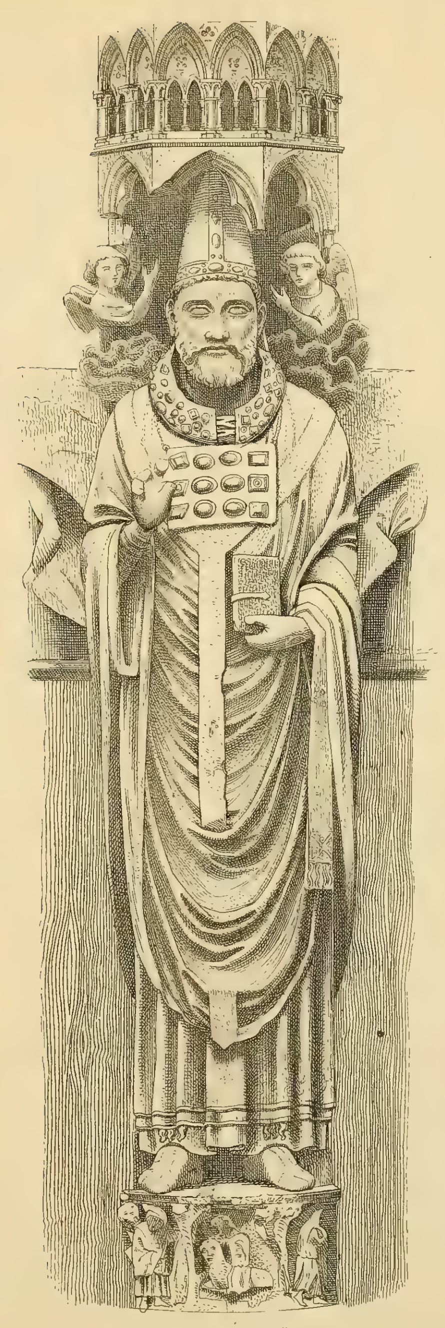
Taf. V.



Lith. v. Henry & Cohen in Bonn.



Taf. VI.



Lith. v. Henry & Cohen in Bonn.



Taf. VII



A. Kleinertz gez.

Lith. v. Henry & Cohen, Bonn.



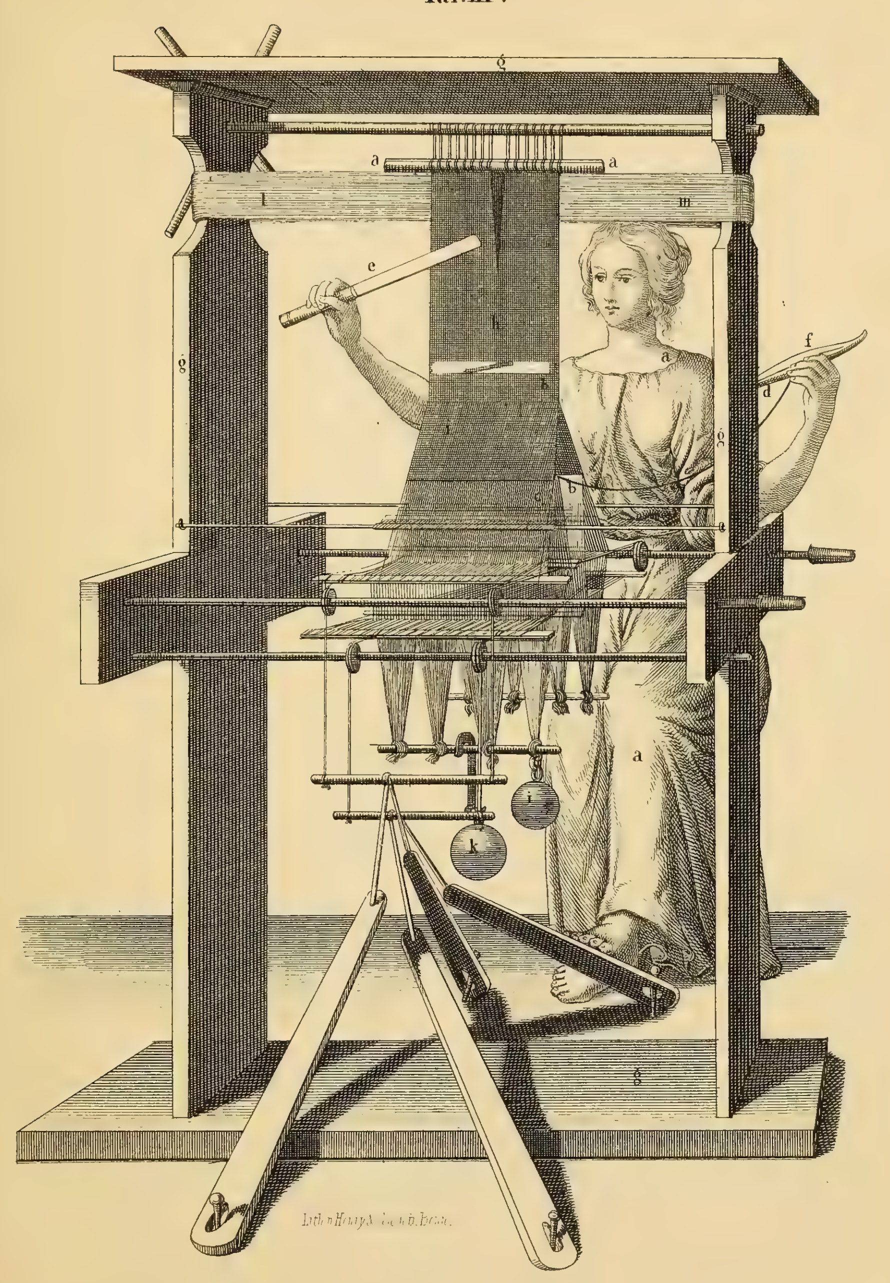
Taf. VIII.



Lith. v. Henry & Cohen in Bonn.



Taf. IX.





MAXIMIANVS,



Lith. v Henry & Cohen in Bonn

Kaiser Justinianus † 565.



GESCHICHTE

DER

LITURGISCHEN GEWÄNDER

DES MITTELALTERS

VON

FR. BOCK.

De hyacintho vero et purpura vermiculo,
ac bysso fecit vestes quibus indueretur
Aaron, quando ministrabat in sanctis
sicut praecepit Dominus Moysi.
Exod. lib. XXXIX, 1.

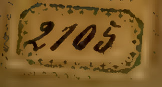
I. Lieferung.

BONN,
Verlag von Henry & Cohen.
1856.

Wien,
Wilhelm Braumüller
kk. Hofbuchhändler.

London,
D. Nutt
foreign and classical bookseller
270 Strand.





GESCHICHTE

DER

LITURGISCHEN GEWÄNDER

DES MITTELALTERS

VON

FR. BOCK.

De hyacintho vero et purpura vermiculo,
ac bysso fecit vestes quibus indueretur
Aaron, quando ministrabat in sanctis
sicut praecepit Dominus Moysi.
Exod. lib. XXXIX, 1.

II. Lieferung,
enthaltend die geschichtliche Entwickelung der Stickerei
im Dienste des Altars.

BONN,
Verlag von Henry & Cohen.
1858.

Wien,
Wilhelm Braumüller
kk. Hofbuchhändler.

London,
D. Nutt
foreign and classical bookseller
270 Strand.

Einzelne Lieferungen werden nicht abgegeben.



Die III. Lieferung die im Laufe des Sommers erscheinen wird, umfasst die Beschreibung der priesterlichen Gewänder des mosaischen Opfercultus und die der römischen Opferpriester als Vorbedingungen für die liturgischen Gewänder des Christenthums.



GESCHICHTE

DER

LITURGISCHEN GEWÄNDER

DES MITTELALTERS

VON

FR. BOCK.

De hyacintho vero et purpura vermiculo
ac bysso fecit vestes quibus indueretur
Aaron, quando ministrabat in sanctis
sicut praecepit Dominus Moysi.
Exod. lib. XXXIX, 1.

III. Lieferung.

(Schluss des ersten Bandes.)

BONN,

Verlag von Henry & Cohen.

1859.

Wien,
Wilhelm Braumüller
kk. Hofbuchhändler.

London,
D. Nutt
foreign and classical bookseller
270 Strand.

Einzelne Lieferungen werden nicht abgegeben.


Freiherrlich
v. Leoprechting'sche
Bibliothek.





